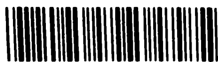
Dario Gamboni

La destrucción del arte

Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa

Dario Gamboni realiza, en este examen integral de la iconoclasia moderna, una nueva evaluación de los motivos y circunstancias que hay detrás de los ataques deliberados —tanto por instituciones como por individuos— contra edificios públicos, iglesias, esculturas, pinturas y otras obras de arte en los dos últimos siglos. *La destrucción del arte,* que abarca un ámbito internacional e incluye casos ciertamente cómicos y otros muy inquietantes, es, en definitiva, un ilustrativo ensayo sobre las definiciones, en perpetuo cambio y conflicto, del propio arte.

Geográfica y cronológicamente, este estudio se centra en el mundo occidental después de la II Guerra Mundial. Pero aspira a indagar la historicidad y especificidad de la situación en la cual nos encontramos nosotros mismos, para lo que abordamos también el siglo XIX y los comienzos del XX, así como (si bien de forma mucho menos extensa) otras partes del mundo. De hecho, en la premisa, generalmente aceptada, de que la Revolución Francesa marcó un cambio decisivo en la historia de la destrucción y la conservación del arte, pero apoyándonos también en el hecho de que los acontecimientos posteriores nunca han sido estudiados en su conjunto, uno de los temas principales de este libro es qué es lo que ha cambiado en el mundo entero desde la Revolución en lo que se refiere a atacar o eliminar obras de arte deliberadamente, y qué nos enseña esto acerca de la manera en que han sido definidas, producidas, valoradas y devaluadas.

«Todo el que se interese por la posición y el entendimiento del arte moderno debe leer este libro... Gamboni nos ofrece una eficaz exposición de un tema relevante». *Tate Magazin*

«Lo que hace que el libro de Gamboni sea particularmente útil es que el autor se niega a limitarse a los ataques llamativos contra esculturas públicas... Examina también formas más sutiles y legalizadas de iconoclasia, perpetradas desde arriba por artistas, restauradores y funcionarios de museos». *The Independent*

0160060

ISBN 978-84-376-3232-2



GRANDES TEMAS
CÁTEDRA

Dario Gamboni es catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Ginebra. Entre sus otros libros está el elogiado *Potential images: ambiguity and indeterminacy in modern art* (2002).

LA DESTRUCCIÓN DEL ARTE

ICONOCLASIA Y VANDALISMO
DESDE LA *REVOLUCIÓN* FRANCESA

DARIO GAMBONI

LA DESTRUCCIÓN DEL ARTE

ICONOCLASIA Y VANDALISMO
DESDE LA REVOLUCIÓN FRANCESA

Traducción de María Condor

GRANDES TEMAS
CÁTEDRA

1.ª edición, 2014

Ilustración de cubierta: Francisco de Goya, *No sabe lo que hace*, *c.* 1814-1817, dibujo a pincel, Kupferstichkabinett, Berlín.

Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 132-2014
I.S.B.N.: 978-84-376-3232-2
Printed in Spain

Prefacio a la edición española

Las circunstancias en las que aparece la edición española de *La destrucción del arte* son muy diferentes de aquellas en las cuales se escribió el libro. Había caído el Muro de Berlín, seguido de numerosos «monumentos comunistas». Todas las esperanzas suscitadas por este cuestionamiento del orden del mundo no se habían hecho realidad, y la guerra en la antigua Yugoslavia demostraba que los conflictos identitarios podían llevar al «urbicidio» (así como a la «limpieza étnica»). Pero lo político, más que lo económico o lo confesional, aún parecía guiar los acontecimientos.

Desde 1997, la actualidad se ha mostrado rica en hechos iconoclastas y resultaba tentador tratar de incluirlos en el presente libro, aunque el período que cubre era ya suficientemente extenso. Pero emprender una revisión hubiera llevado a diferir la publicación y de este modo hubiese puesto en marcha un peligroso engranaje... Con la excepción de algunos detalles, me he conformado con poner al día la bibliografía, y para prolongar el panorama hasta hoy me remito a dos artículos aparecidos entretanto[1]. Los acontecimientos recientes, si bien proporcionan muchos materiales nuevos para el análisis, no modifican sensiblemente mis conclusiones desde un punto de vista estructural e interpretativo.

Así, la destrucción en marzo de 2001 de las dos estatuas gigantes de Buda en el valle afgano de Bamiyán nos ofreció un caso nuevo, notablemente complejo, de imbricación de factores religiosos, políticos, militares y culturales[2]. Al denunciar

---

[1] Véanse D. Gamboni, «Image to destroy, indestructible image», en Bruno Latour y Peter Weibel (eds.), *Iconoclash: beyond the image wars in science, religion, and art*, catálogo de la exposición, ZKM-Center for Art and Media, Karlsruhe, Cambridge y Londres, 2002, págs. 88-135; *idem*, «Sixty years of ambivalence», en Kerry Brougher y Russell Ferguson, *Damage control: art and destruction since 1950*, catálogo de la exposición, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D. C., Múnich, 2013, págs. 175-213.

[2] Véanse en especial Finbarr Barry Flood, «Between cult and culture: Bamiyan, islamic iconoclasm, and the museum», *Art Bulletin*, LXXXIV, 2002, págs. 641-659; Pierre Centlivres, «The controversy over the Buddhas of Bamiyan», *South Asia Multidisciplinary Academic Journal*, 2/2008 (http://samaj.revues.org/992).

como «ídolos» unas imágenes que no eran ya objeto de veneración desde hace muchos siglos, el régimen de los talibanes afirmaba su soberanía sobre el estatus de aquellas y sobre la región en la que se encontraban; y también contra la negativa de la «comunidad internacional» a reconocerlo, así como a las sanciones impuestas por ella, y contra la noción de «patrimonio de la humanidad»[3]. En nombre de un aniconismo radical, los talibanes produjeron, por añadidura, unas imágenes de destrucción cuya eficacia planetaria no ha sido superada más que por la que tuvieron el impacto de los dos aviones contra las Torres Gemelas del World Trade Center de Nueva York, el 11 de septiembre del mismo año, y el derrumbamiento de los edificios. Este episodio —el más espectacular de una serie coordinada de ataques— ha puesto de manifiesto hasta qué punto las capacidades técnicas de producción y difusión de imágenes digitales contribuyen al interés que presenta la destrucción de objetos de gran valor simbólico para las partes más débiles (entre otras cosas, militarmente) de los «conflictos asimétricos»[4]. Sin por ello dejar de lado a las víctimas humanas del atentado, se puede pensar que este se inscribe en una tendencia a hacer de la imagen de la destrucción uno de los objetivos principales (si no el único) de la destrucción misma, y que esta tendencia se ve reforzada por el papel de los medios de comunicación en la era electrónica. Lo mismo sucedió con las destrucciones de efigies de Sadam Husein en la segunda guerra de Irak, que fueron la prueba final de que la iconoclasia no ha desaparecido del todo del arsenal de las democracias occidentales. El éxito de esta operación, en cambio, fue más limitado, y las fotografías hechas en la prisión de Abu Ghraib, cuya infamia ha pasado de las víctimas a los verdugos, han ilustrado la dificultad de controlar la circulación y el impacto de las imágenes electrónicas. Las destrucciones de mausoleos de santos y de manuscritos antiguos en el norte de Mali desde 2012, en fin, han llamado la atención sobre el combate —llevado al seno del islam— en torno a las imágenes, objetos y prácticas susceptibles de ser calificados de «idólatras» desde un punto de vista fundamentalista. Este combate, cuya dimensión religiosa encubre nuevamente multitud de factores, es todavía más importante porque ha alcanzado nivel mundial, incluso en las formas menos visibles de la modernización —o «vandalismo embellecedor»—, y porque cuestiona igualmente la pretensión de universalidad del «culto» al patrimonio.

---

[3] Véase D. Gamboni, «World Heritage: shield or target?», *Conservation: The Getty Conservation Institute Newsletter*, XVI/2, 2001, págs. 5-11 (http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/16_2/feature.html).

[4] Véanse Godehard Janzing, «Bildstrategien asymmetrischer Gewaltkonflikte», *Kritische Berichte*, XXX/1, 2005, págs. 21-35; D. Gamboni, «Targeting architecture: iconoclasm and the asymmetry of conflicts», en *Der Sturm der Bilder: Zerstörte und zerstörende Kunst von der Antike bis in die Gegenwart*, ed. U. Fleckner, M. Steinkamp y H. Ziegler, Berlín, 2011, págs. 119-137.

La aparición de una edición de *The destruction of art* en lengua española me ha hecho desear que la historia del mundo hispánico hubiese estado mejor representada, desde la conquista árabe hasta la Guerra Civil y hasta el final de la dictadura, pasando por la Reconquista, la colonización de América, las guerras de independencia y las revoluciones... Pero ya no era posible pensar en una revisión en estos aspectos y prefiero esperar que los lectores de esta edición se sientan llamados a completar el texto, con ayuda de los trabajos existentes y sobre todo gracias a nuevas investigaciones. Se constata, además, que la «globalización» ha progresado en la historia del arte desde 1997, haciendo ya indispensable —y afortunadamente más fácil gracias entre otras cosas a Internet— considerar fenómenos como el de la «destrucción del arte» en la mayor extensión geográfica y cultural posible. Los acontecimientos históricos recientes a los que he hecho alusión han mostrado, de manera a menudo dolorosa, hasta qué punto vivimos en un mundo interconectado, y esta consciencia debe aprovecharse para la exploración y la comprensión del pasado[5].

Otro ámbito que se trata en este libro y ha conocido una intensa actividad durante estos últimos dieciséis años es el del arte contemporáneo. La iconoclasia, el vandalismo y la destrucción no han cesado, en efecto, de desempeñar un papel importante como motivo, como tema y como método. De nuevo por no citar más que algunos ejemplos destacados, baste pensar en el signo del dólar trazado en enero de 1997 por el creador de *performances* ruso Alexander Brener en un cuadro de Kasimir Malevitch, en el Stedelijk Museum de Ámsterdam; en el ejemplar de la serie *Los desastres de la guerra* de Goya (1810-1820) adquirido por los artistas británicos Jake y Dinos Chapman y presentado públicamente en 2003 con añadidos pintados y dibujados de su mano sobre los grabados y bajo el título *Insult to injury* («[Añadir] el insulto a la herida») en un exposición denominada *The rape of creativity (La violación de la creatividad)*; o en la transformación por Michael Landy, en 2010, de la South London Gallery en «cubo de basura del arte» *(Art bin)*, donde se invitó a artistas y coleccionistas a que acudiesen a tirar en público las obras de las que estuvieran descontentos[6]. Podemos citar asimismo al artista chino Ai Weiwei, algunas de cuyas acciones imitan formas de destrucción que evocan tanto la Revolución cultural como el paradigma occidental de la *tabula rasa*, mientras que otras obras denuncian las destrucciones

---

[5] Véanse, por ejemplo, Steven Hooper, «La collecte comme iconoclasme. La London Missionary Society en Polynésie», *Gradhiva*, 7, 2008, págs. 120-133, y Finbarr Barry Flood, *Objects of translation: material culture and medieval «Hindu-Muslim» encounter*, Princeton, 2009.

[6] Véanse, entre otros, Jeffrey Kastner, «Art attack», *Artnews*, octubre de 1997, págs. 154-156; Jonathan Jones, «Look what we did», *The Guardian*, 31 de marzo de 2003; Marion Löhndorf, «Scheitern als Chance», *Neue Zürcher Zeitung*, núm. 47, 26 de febrero de 2010, pág. 55.

perpetradas por los expoliadores del patrimonio y los efectos de la modernización forzada de Pekín[7]

Este recurso multiforme a la destrucción ha ido acompañado de un renovado interés por sus antecedentes, en especial por el arte de los años sesenta, que ha permitido redescubrir a los artistas del Destruction in Art Symposium (DIAS) y singularmente a Gustav Metzger[8]. Este redescubrimiento ha estado marcado en ocasiones por una dimensión crítica en relación con el «radicalismo» utópico y sus ilusiones. Así es como, en su serie *Art vandals*, el artista sueco Felix Gmelin reunió documentación sobre acciones artísticas que implicaban un ataque contra obras de arte, junto con una recreación del estado dañado de las obras afectadas[9]. Este esfuerzo reflexivo se sumaba a las proposiciones de historiadores, críticos y conservadores en las exposiciones *Iconoclash: beyond the image wars in science, religion, and art* (Karlsruhe, 2002) y *dOCUMENTA (13)* (Kassel, 2012)[10]. Con *Iconoclash*, Bruno Latour pretendía demostrar la solidaridad que une la iconoclasia y la iconofilia, la destrucción de imágenes y su creación, y contribuir a poner en tela de juicio el «culto a la iconoclasia» haciendo que la destrucción pase del estatus de recurso al de sujeto[11]. En *dOCUMENTA (13)*, Carolyn Christov-Bakargiev buscaba poner en evidencia la calidad de la relación de los seres humanos con los objetos, contra la «reactivación de la destrucción de la materialidad del arte en la era digital», y se proponía convertir dicha relación en un espacio de «reparación» más que de violencia[12]. Esta espiral de tematización y reflexividad ha conocido numerosos sesgos y el presente libro se ha visto varias veces metido en operaciones

---

[7] Véanse D. Gamboni, «Portrait of the artist as an iconoclast», en *Ai Weiwei: dropping the urn. Ceramic works, 5000 BCE-2010 CE*, catálogo de la exposición, Arcadia University Art Gallery, Glenside, PA, 2010, págs. 82-95, y, en el mismo catálogo, Philip Tinari, «Postures in clay: the vessels of Ai Weiwei», págs. 30-47.

[8] Véanse Gustav Metzger y Andrew Wilson, *Damaged nature, auto-destructive art*, Londres, 1996; Ian Cole, *Gustav Metzger: retrospectives*, catálogo de la exposición, Oxford, Museum of Modern Art, 1999; Sabine Breitweiser (ed.), *Gustav Metzger: history history*, catálogo de la exposición, Generali Foundation, Viena, 2005; Sophie O'Brien y Melissa Larner (eds.), *Gustav Metzger: decades, 1959-2009*, catálogo de la exposición, Serpentine Gallery, Londres; Musée Départemental de Rochechouart; Galleria Civica di Arte Contemporanea, Trento; Londres y Nueva York, 2009; Gary Carrion-Murayari y Massimiliano Gioni (eds.), *Gustav Metzger*, catálogo de la exposición, New Museum, Nueva York, 2011.

[9] Véase Felix Gmelin, *Art vandals*, catálogo de la exposición itinerante, Estocolmo, 1996.

[10] Latour y Weibel (eds.), *Iconoclash;* dOCUMENTA (13), *Das Begleitbuch / The Guidebook (Katalog / Catalogue*, vol. 3), catálogo de la exposición, Fridericianum, Kassel, Ostfildern, 2012.

[11] B. Latour, «What is iconoclash? or Is there a world beyond the image wars?», en Latour y Weibel (eds.), *Iconoclash*, págs. 14-37 (pág. 15).

[12] Carolyn Christov-Bakargiev, *On the destruction of art – Or conflict and art, or trauma and the art of healing (100 notes – 100 thoughts*, núm. 40), Ostfildern, 2012, publicado de nuevo en dOCUMENTA (13), *The Book of Books*, Ostfildern, 2012, págs. 282-292.

metaiconoclastas, incluyendo ser desgarrado hoja por hoja para servir de invitación a una exposición...[13].

Los años transcurridos no han disminuido, pues, la actualidad del asunto, muy al contrario. Mis repetidos intentos de abandonar han fracasado con igual regularidad ante el interés de invitaciones como las de colaborar en las exposiciones *Iconoclash* y *Damage control* (Washington, 2013). He visto probada una y otra vez la fecundidad de esta temática por la enseñanza que he impartido sobre ella en Cleveland, Ámsterdam y Ginebra, así como en México, São Paulo y Nueva Delhi. De ser un tema marginal, situado en el límite de las ciencias sociales, tal como lo abordé a comienzos de los años ochenta, la destrucción del arte ha pasado a constituir un importante campo de investigación en la historia del arte, como testimonian las numerosas adiciones a la bibliografía de este volumen. Este desplazamiento desde la periferia hacia el centro de gravedad de la disciplina ha ido acompañado de un incremento y de una intensificación de los intercambios y los debates, tanto entre los especialistas, con ayuda de publicaciones y coloquios, como en el seno de una comunidad más extensa gracias, entre otras cosas, a exposiciones como las ya mencionadas o también *Bildersturm: Wahnsinn oder Gottes Wille? (Iconoclasia: ¿locura o voluntad divina?*, Berna, 2000) y recientemente *Art under attack: histories of British iconoclasm (Arte atacado: historias de iconoclasia británica*, Londres, 2013)[14].

Sería demasiado largo analizar aquí las causas de esta acrecentada centralidad, pero se debe a la evolución misma de la disciplina, evolución a la cual ha contribuido el desarrollo de lo que podemos denominar «estudios sobre iconoclasia» (ya que «iconoclasia» se ha impuesto de modo general como término genérico). Entre los demás factores de esta evolución hay que mencionar el papel de la historia social del arte, el éxito de los estudios de la recepción, la influencia de los *science studies* (ya hemos citado a Bruno Latour) y la aproximación a la antropología. La idea de la «biografía de objetos» y la extensión de la calidad de agente a los «no humanos» han conferido, en efecto, todo su peso heurístico a las interacciones que implican a obras de arte, incluyendo las interacciones violentas, que suponen una modificación duradera de los «actores» a los que atañen y con frecuencia resultan especialmente reveladoras[15]. Sin embargo, el punto de vista de la historia

---

[13] *New Work City* por Gareth James & guests, MWMWM Gallery, Nueva York, 1998.

[14] Véanse el reciente coloquio *Iconoclasme et révolutions XVIII*ᵉ*-XXI*ᵉ *siècles*, Paris, 2012; Cecile Dupeux, Peter Jezler y Jean Wirth (eds.), *Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille?*, Bernisches Historisches Museum, Berna; Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Estrasburgo; Zurich, 2000; Tabitha Barber y Stacy Boldrick (eds.), *Art under attack. histories of British iconoclasm*, catálogo de la exposición, Tate Britain, Londres, 2013.

[15] Véanse Arjun Appadurai (ed.), *The social life of things: commodities in cultural perspective* Cambridge, 1986; B. Latour, *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux Faitiches*, Paris, 1996 Alfred Gell, *Art and agency: an anthropological theory*, Oxford, 1998.

del arte no es necesariamente idéntico al de la antropología, por ejemplo. Así, en *Art and agency*, Alfred Gell proponía considerar que la *Venus del espejo*, tras el atentado del 10 de marzo de 1914 **[42]**, era una obra conjunta de Velázquez y la sufragista Mary Richardson, y que esta obra mal apreciada había sido destruida para ser reemplazada por otro cuadro, el que ha llegado hasta nosotros, debido a Velázquez y al equipo de restauradores de la National Gallery de Londres[16]. Esta lectura provocadora tiene el mérito de incluir una acción iconoclasta en la serie continua de intervenciones que constituyen la *Venus del espejo* en el transcurso del tiempo. Pero al fingir que hacía caso omiso de unas diferencias cruciales que conciernen al grado de legitimidad de esas diversas intervenciones, las intenciones asociadas a ellas, las interpretaciones que de ellas se han ofrecido y los efectos derivados de tales intervenciones, Gell revestía con el traje de la «neutralidad axiológica» algo que se puede considerar una iconoclasia latente[17].

El estudio que sigue pone de manifiesto que escribir sobre un acto de destrucción significa necesariamente interpretarlo y clasificarlo. Esto impone al autor y al entorno la responsabilidad de no mostrar pusilanimidad sino prudencia y, en la medida de lo posible, lucidez.

Ginebra, diciembre de 2013

---

[16] Gell, *Art and agency*, pág. 62; véase la presente obra, págs. 128-134.

[17] Véanse Max Weber, *Sobre la teoría de las ciencias sociales* [1922], trad. de Michael Faber-Kaiser, Barcelona, 1992; D. Gamboni, «The art of keeping art together: on collectors' museums and their preservation», *Res: anthropology and aesthetics*, núm. 52, otoño de 2007, págs. 181-189.

Agradecimientos

Un libro puede tener muchas deudas además de causas. Hace treinta años, Georg Germann brindó una generosa acogida a un ensayo un tanto heterodoxo para su inclusión en las publicaciones del Instituto Suizo para la Investigación del Arte; con el paso de los años ha alentado y apoyado de manera inquebrantable mis exploraciones en diversos temas y diversas lenguas. Pierre Bourdieu acicateó mi interés por los destructores del arte e ideó herramientas teóricas esenciales para entender el «vandalismo» contemporáneo. Peter Burke y Bob Scribner me ofrecieron un hogar ideal para el presente estudio al pedirme que colaborara en su serie «Picturing History».

Debo gratitud al Institute Universitaire de France por su ayuda financiera a la investigación y por la reducción de mis obligaciones docentes. En el segundo semestre del curso 1995-1996, mi estancia *Fellow* en el Center for Advanced Studies of the National Gallery of Art de Washington D. C. me fue de gran ayuda en la tarea de verificar referencias y localizar material relativo a las ilustraciones. Mis alumnos de Lyon han enriquecido mi documentación y afinado mis conceptos. La estructura del libro y una serie de hipótesis se han beneficiado de la respuesta a mis clases y a las ponencias presentadas por invitación de Maurice Agulhon, Isabela Conde, Kurt Forster, Philippe Fritsch, Walter Grasskamp, Sergiusz Michalski, Stanislaus von Moos, Raymonde Moulin, Michael Petzet, Marie-Félicie Pérez y Dominique Poulot. Johannes Kraan y Margaret van Oosten me ayudaron amablemente a abrirme paso entre los archivos del Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie de La Haya. Luciano Cheles, Olivier Christin y Bob Scribner leyeron una primera versión de mi texto; les debo muchas útiles sugerencias y correcciones, y también a Garry Apgar, Antoine Baudin, Gaby Dolff-Bonekämper, Thierry Dufrêne, Agnes Fiévé, François Loyer y Martin Schubarth, que leyeron diversos capítulos y pasajes. Aunque es imposible enumerar a todos los amigos y compañeros que generosamente me suministraron información, quiero dar las gracias en especial a las personas ya nombradas y a Oskar Bätschmann, Laszlo Beke, Carel Blotkamp, Philippe Bordes, Richard Calvocoressi, Enrico Castelnuovo, Richard Cork, Ivor Davies, Erica Deuber-Pauli, André Ducret, Thierry de Duve

Eberhard Elfert, Étienne Fouilloux, David Freedberg, Pierre Georgel, Jacques Gubler, Nathalie Heinich, Antoine Hennion, Klaus Herding, John House, Shigemi Inaga, Paul-André Jaccard, Phillipe Junod, Joseph Jurt, Ekkehard Kaemmerling, Sebastian Laubscher, Catherine Lepdor, David Lowenthal, Neil McWilliam, Michel Melot, Christian Michel, Laura Mulvey, Anne Pingeot, Ada Raev, Antoinette Romain, Pierre Vaisse y Richard Wrigley. Por último, pero no por ello menos importante, este libro no existiría de no haber sido por la paciencia, la crítica y el apoyo de Johanna y Vasco.

Introducción

En 1980, un jardinero puso un anuncio en un periódico local suizo; en él explicaba que necesitaba con urgencia catorce pantallas de televisión viejas para «restaurar una escultura [...] no reconocida como tal y por esa razón tirada al basurero». La historia parecía demasiado buena para ser verdad, tenía algo de chiste o de *topos*, tan lleno de significado como el *Witz* que recogió Freud en *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905) o como los estereotipos que descubrieron Kris y Kurz en las anécdotas de las «vidas de artistas»[1]. Conocí al jardinero, al artista y a los organizadores de la exposición al aire libre en la que se había mostrado la obra. Aunque en un principio reacios, acabaron siendo muy comunicativos y cada uno me contó una versión distinta de los hechos. Descubrí también que la mitad de las esculturas incluidas en la 8.ª Exposición Suiza de Escultura celebrada en Bienne habían sido dañadas o destruidas de forma deliberada y anónima. La muestra había causado mucha polémica, y el considerable conjunto de pruebas resultante me permitió ahondar en la historia y el significado de los ataques a las esculturas. La «confusión» del jardinero (que presentamos aquí en el capítulo 14) y este caso concreto de «vandalismo» (capítulo 9) me sugirieron el tema de un libro en el que hice un primer intento de entender la relación que existe entre el arte moderno y su destrucción[2].

Debo confesar, sin embargo, que probablemente habría abandonado el tema por otras actividades histórico-artísticas de no haber sido por las invitaciones a participar en congresos en Marsella, Münster, Lisboa y otros lugares, que me impulsaron a seguir revisando y ampliando mi investigación, y por las aportaciones a mi documentación, que no cesaba de aumentar, realizadas en ese mismo período por generosos corresponsales. Después de 1989, cuando se inició la caída de monumentos de la era comunista en Europa central y oriental, empezó a añadirse

---

[1] Ernst Kris y Otto Kurz, *Legend, myth and magic in the image of the artist*, New Haven y Londres, 1979.

[2] D. Gamboni, *Un iconoclasme moderne. Théories et pratiques contemporaines du vandalisme artistique*, Zúrich y Lausana, 1983; *Jahrbuch* 1982-1983 del Instituto Suizo para la Investigación del Arte.

a ella un tipo diferente de material. La destrucción a gran escala que se extendió por el antiguo bloque comunista, de motivación explícitamente política, puso al parecer en tela de juicio las opiniones aceptadas sobre la historia de la iconoclasia. Martin Warnke, en su notable introducción a una colección de artículos sobre la destrucción del arte que abarca desde Bizancio hasta el III Reich, escribió en 1973 que «las circunstancias que, por espacio de milenios, habían hecho de la iconoclasia una forma legítima de expresión han quedado hoy obsoletas»[3]. ¿Era así en realidad? En tal caso, ¿cómo había que explicar esa nueva ola iconoclasta? ¿Como una tardía repetición de cosas que creíamos pasadas? ¿Como una guía, quizá, para entender acontecimientos anteriores y peor documentados? ¿Como una nueva formulación de los vínculos que hay entre poder, imágenes y medios de comunicación de masas? ¿Qué relaciones había —si es que las había— entre estos recientes ataques, de motivación política, y los que tenían que ver con las ideas estéticas del público y con las obras ante las que este se encontraba? ¿Y los restantes —e innumerables— ejemplos de ataques oficiales o encubiertos, dirigidos por individuos o por grupos, contra obras de arte, monumentos e imágenes? ¿Eran, en lo esencial, acciones dispares que solamente se podían clasificar en un único tipo por referencia a la naturaleza y rango de sus objetivos? ¿O había entre ellas otros vínculos sobre los cuales alguna investigación pudiera tal vez arrojar alguna luz? ¿Y era posible aplicarles alguna ordenación coherente, o bien la «imagen del desorden», como supuso Paul Valéry, debe seguir siendo un «desorden»?[4].

Estas son algunas de las cuestiones que dieron lugar a este libro. Puede parecer extraño que no hayan sido formuladas —y mucho menos contestadas— antes. Pero se ha prestado poca atención a la destrucción del arte en los siglos XIX y XX. Incluso se puede simplificar la situación historiográfica diciendo que, cuanto más reciente es un episodio iconoclasta, menos probable es que se haya estudiado. Los grandes momentos de iconoclasia que se han abordado son, por supuesto, Bizancio, luego la Reforma, luego (mucho menos a fondo) la Revolución Francesa; después de esta, solo la espectacular persecución por los nazis de lo que ellos consideraban *Entartete Kunst* (arte degenerado) ha sido exhaustivamente investigada (y, recientemente, expuesta). Hay una cierta paradoja en la diferente profundidad a la que los historiadores han sondeado diversas fases iconoclastas, ya que da la impresión de que la investigación se ha emprendido en proporción inversa a la cantidad de información que se podía reunir acerca de los acontecimientos examinados. Por supuesto, una sobreabundancia de datos puede resultar paralizante, pero no creo que sea esta la cuestión. Antes bien, a mi juicio la explicación es que

---

M. Warnke, «Bilderstürme», en *Bildersturm: die Zerstörung des Kunstwerks*, ed. M. Warnke, Frankfurt, 1977, 1.ª ed. Múnich, 1973, pág. 8.

[4] P. Valéry, «Préambule» a la Exposición de Arte Italiano en París, 1935, reimpr. en *Pièces sur l'art*, ed. corr. y aum., París, 1936; 4.ª ed., 1948, pág. 211.

el interés serio por la destrucción disminuye conforme el objeto atacado es concebido de manera más completa y unánime —tanto en la época como en retrospectiva— como producto y fuente de una actividad autónoma y autosuficiente. En el contexto de una concepción del arte puramente estética, la agresión se muestra sin duda como algo irracional, sin sentido, irrelevante y desde luego amenazador. No se puede aprender nada de ella y debe ser condenada o, mejor aún, ignorada. Los ataques bizantinos y protestantes se pueden explicar por las funciones religiosas que las imágenes desempeñaban entonces, al igual que el «vandalismo» revolucionario puede encontrar su fuente —si no su justificación— en la política. Pero con el advenimiento y difusión del concepto moderno de la obra de arte como un fin en sí misma —el arte liberado de todo objetivo o propósito extrínseco— la agresión solamente se puede entender como expresión de ignorancia e incomprensión, como regresión a la barbarie.

Esto es precisamente lo que otorga su valor heurístico a la agresión dirigida contra el arte, si consideramos la autonomía del arte no como una esencia atemporal sino como un constructo histórico e historiográfico, como un elemento con unas configuraciones de estatus y de uso complejas y cambiantes. Desde luego, las obras de arte raras veces están pensadas —aunque no es que nunca lo estén— para ser degradadas o destruidas. Se deduce que los ataques representan por lo general una ruptura en la comunicación que se buscaba o una desviación de la actitud «normal» mostrada hacia ellas. En este sentido pueden resultar especialmente útiles para ilustrar esas actitudes y modos de comunicación «normales», así como las condiciones previas que subyacen a ellas, lo mismo que las crisis y las disfunciones han sido de utilidad, y lo siguen siendo, para las estrategias interpretativas de la medicina, el psicoanálisis, la lingüística o la sociología. En nuestro caso pueden ayudarnos a percibir y comprender mejor la pluralidad de funciones (de las cuales la estética es una más) que las obras de arte —o los objetos definidos como obras de arte por ciertas personas en unas circunstancias dadas— siguen desempeñando, la pluralidad de las actitudes correspondientes, las relaciones que existen y los conflictos que surgen entre ellas[5].

Es preciso, pues, evitar etiquetas como «obra de arte, «imagen», «monumento» u «objeto cultural», ya que la inclusión o no inclusión de un artefacto dado en una de estas categorías tiene mucho que ver con las batallas que se estudian en este libro, particularmente como medio de exigir o denegar la protección, de condenar o justificar la destrucción. Además, se puede aducir que en realidad estas categorías se solapan y que la «identidad» de un objeto, el conjunto de valores de que está dotado, es tan múltiple y en ocasiones tan contradictoria como la de sus autores y espectadores, amigos y enemigos. Un último aspecto hay que destacar

---

[5] Véase Werner Busch (ed.), *Funkkolleg Kunst: Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*. Múnich y Zúrich, 1987

aquí: la investigación sobre la destrucción del arte no solo atañe a su recepción; también afecta a su creación, en la medida en que las dos están interrelacionadas. Es así especialmente, como veremos, en el arte moderno y contemporáneo.

Geográfica y cronológicamente, este estudio se centra en un *hic et nunc:* el mundo occidental después de la II Guerra Mundial. Pero aspira a indagar la historicidad y especificidad de la situación en la cual nos encontramos nosotros mismos, para lo cual abordamos también el siglo XIX y los comienzos del XX, así como (si bien de forma mucho menos extensa) otras partes del mundo. De hecho, en la premisa, generalmente aceptada, de que la Revolución Francesa marcó un cambio decisivo en la historia de la destrucción y la conservación del arte, pero apoyándonos también en el hecho de que los acontecimientos posteriores nunca han sido estudiados en su conjunto, uno de los temas principales de este libro es qué es lo que ha cambiado en el mundo entero desde la Revolución en lo que se refiere a atacar o eliminar obras de arte deliberadamente, y qué nos enseña esto acerca de la manera en que han sido definidas, producidas, valoradas y devaluadas.

Tras analizar teorías, métodos y terminología (capítulo 1), intentamos esbozar el largo desarrollo histórico del fenómeno etiquetado como «iconoclasia» o «vandalismo» e identificar sus principales expresiones (capítulo 2). Los capítulos 3 a 5 tratan actos de agresión para los cuales se han presentado motivaciones y justificaciones políticas: la eliminación de monumentos y símbolos comunistas (capítulo 3), casos aislados en sociedades democráticas (capítulo 4) y un vistazo exploratorio a los usos y abusos de las imágenes fuera del mundo occidental (capítulo 5). Los cambios que han tenido lugar desde el siglo XIX en las relaciones entre imágenes y estrategias políticas, por una parte, y entre imágenes industrialmente producidas y obras de arte, por otra, se examinan en el capítulo 6. El capítulo 7 subraya la dimensión política de la idea de libertad artística, en oposición y en paralelo a su uso propagandista en los antiguos Estados comunistas, así como la conflictiva recepción del «arte libre» en Occidente. Las expresiones agresivas de este conflicto se analizan a continuación según sus perpetradores y contextos: destrucciones ejecutadas u ordenadas por los propietarios de las obras o por autoridades legales en desafío del derecho moral y la libertad de expresión del artista (capítulo 8), destrucciones perpetradas —en su mayoría de forma anónima— en espacios abiertos y públicos (capítulo 9) o —por la acción de individuos estigmatizados— en el ámbito sagrado y protegido de los museos (capítulo 10). En el otro extremo de la legitimidad social están las destrucciones justificadas por razones de ornato, higiene, modernización o beneficio (capítulo 11). En el arte eclesiástico, los cambios estéticos y litúrgicos contribuyen a una formulación de la autonomía del arte en su relación con lo sagrado (capítulo 12). El capítulo 13 está dedicado a los vínculos especiales que relacionan la teoría y la historia del arte moderno con la destrucción metafórica y real de las obras. Los casos en los que la eliminación se explica por el hecho de que las obras no han sido reconocidas como arte se anali-

zan en el capítulo 14. Para terminar (capítulo 15), propongo considerar la degradación y la destrucción físicas como formas extremas de un fenómeno mucho más amplio: la descalificación del arte, un proceso continuo que se puede entender como el lado negativo de la creación del patrimonio cultural.

No hace falta decir que un estudio de un tema tan extenso no puede ser en modo alguno exhaustivo. Este aspira a cartografiar el terreno y no a establecer las minucias de una parte cualquiera de él. Las casualidades y azares de la vida y de la investigación no podían dejar de tener un papel en la recopilación y selección de información. No obstante, he tratado de explicar tanto lo excepcional como lo representativo. A pesar de mi intención generalizadora, me he esforzado en ser lo más preciso posible, y cuando la cantidad y calidad de la documentación, así como el espacio, lo han permitido, se han desarrollado los ejemplos hasta constituir una especie de historiales que ayuden a ilustrar mejor la identidad y la interacción de los factores implicados en situaciones complejas. Pero todos los lectores conocerán sin duda hechos e ideas que pueden completar y tal vez contradecir los datos, interpretaciones y conclusiones aquí presentados. Se entiende que las conclusiones son provisionales, y tengo la esperanza de que, con el tiempo, los trabajos de otros las perfeccionarán o superarán.

1

Teorías y métodos

Como han observado los pocos autores que se han ocupado de la iconoclasia con alguna extensión, la destrucción del arte es un tema del que la mayoría de los historiadores del arte prefiere hacer caso omiso: Louis Réau lo veía como una especie de tabú; Peter Moritz Pickshaus como un «no tema». David Freedberg, para quien «en este caso la falta de interés es igual a represión», explicó que era así porque la iconoclasia «agosta toda idea de que tal vez tengamos aún la posibilidad de una base idealista o internamente formalista para la historia del arte», es decir, la creencia en la autonomía absoluta del arte (que, como veremos, se benefició mucho de la iconoclasia)[1].

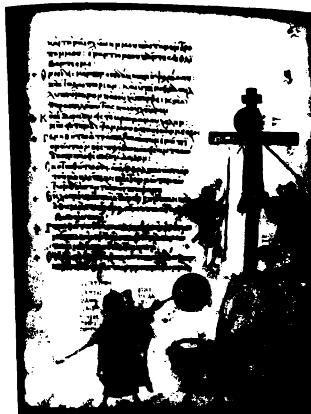
Imágenes de la iconoclasia

La escasa historiografía que existe sobre el asunto forma parte de la historia, más rica, de la condena de la iconoclasia, un tema que ha sido explorado todavía menos pero se puede seguir en las imágenes al igual que en los textos[2]. En Bizancio, los iconoclastas fueron habitualmente denunciados como unos blasfemos

---

L. Réau, *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français*, París, 1959, I, pág. 7 (ed. aum., ed. Michel Fleury y Guy-Michel Leproux, París, 1994, pág. 1); P. M. Pickshaus, *Kunstzerstörer. Fallstudien: Tatmotive und Psychogramme*, Reinbeck bei Hamburg, 1988, pág. 10; D. Freedberg, *The power of images: studies in the history and theory of response*, Chicago y Londres, pág. 421 [trad. esp.: *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, 2009]; D. Freedberg, *Iconoclasts and their motives*, Maarssen, 1985, pág. 7.

[2] Martin Warnke, «Von der Gewalt gegen Kunst zur Gewalt der Kunst. Die Stellungnahmen von Schiller und Kleist zum Bildersturm», en *Bildersturm: Die Zerstörung des Kunstwerks*, ed. M. Warnke, Frankfurt, 1977, págs. 99-107; M. Warnke, «Ansichten über Bilderstürmer: zur Wertbestimmung des Bildersturms in der Neuzeit», en *Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*, ed. Bob Scribner, Wiesbaden, 1990; *Wolfenbütteler Forschungen*, XLVI, págs. 299-325.



1. La desfiguración de una imagen de Cristo, comparada con la Crucifixión, del *Psalterio Chludov,* mediados del siglo IX. Museo Histórico Estatal, Moscú.

cuya violencia contra la imaginería religiosa atacaba al prototipo sagrado **[1]**. Pero ya en la Reforma era habitual ponerlos en evidencia por ignorantes además de brutales y se consideraba que el arte era su víctima tanto como lo era la religión. La amenaza que representaban desempeñaba así un papel negativo pero necesario en las pinturas de *kunstkammer,* representaciones programáticas de habitaciones en las que exponen obras de arte, antigüedades y curiosidades naturales, una modalidad cultivada por los artistas flamencos tras la revolución en los Países Bajos a finales del siglo XVI y la concurrente violencia iconoclasta: varias obras de este tipo de Frans Francken el Joven incluyen gesticulantes figuras con orejas o cara de burro —derivadas de las alegorías de la Ignorancia— amenazando o destruyendo cuadros con una maza[3].

La ignorancia es un concepto clave en la estigmatización de la iconoclasia. Se da por hecho que el fomento de las artes, un rasgo del gobierno ilustrado, disipa la ignorancia que promueve la destrucción del arte. Se presenta a los iconoclastas

---

La peinture dans la peinture, catálogo de la exposición por Pierre Georgel y Anne-Marie Lecoq, Musée des Beaux-Arts, Dijon, 1983, págs. 209-210; Victor L. Stoichita, «"Cabinets d'amateurs" et scénario iconoclaste dans la peinture anversoise du XVII[e] siècle», en *Les iconoclasmes,* ed. Sergiusz Michalski, Estrasburgo, Société Alsacienne pour le Développement de l'Histoire de l'Art, 1992, XVII Congreso Internacional de Historia del Arte del CIHA, *L'art et les révolutions,* actas, sección 4, págs. 171-192; V. L. Stoichita, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes,* París, 1993, págs. 131-143; Gary Schwartz, «Love in the Kunstkamer: additions to the work of Guillam van Haecht (1593-1637)», *Tableau,* verano de 1996, págs. 43-52.



2. Francisco de Goya, *No sabe lo que hace*, *c*. 1814-1817, dibujo a pincel. Kupferstichkabinett, Berlín. El dibujo alude tal vez a la violencia antiparlamentaria que se desató en Madrid en 1814 al regresar Fernando VII de Francia.

como ciegos no solamente al valor de lo que destruyen sino al significado mismo de las acciones que realizan. Goya nos ha proporcionado la más notable expresión de esta idea [2]. Un hombre que tiene los ojos cerrados está precariamente encaramado a una escalera, todavía enarbolando un pico que acaba de usar para destrozar un busto; el rótulo dice «No sabe lo que hace». Es probable que Goya estuviera pensando en los ataques dirigidos contra las instituciones liberales (representadas por la escultura alegórica hecha pedazos) y no en los que tenían como objeto el arte[4], pero la oposición entre ignorancia destructiva e ilustración creativa es la misma. En su *Historia de la insurrección en los Países Bajos,* escrita poco antes de la Revolución Francesa, Schiller atribuía la iconoclasia a la clase más baja de gente involucrada en situaciones de desenfreno[5]. Argumentos similares utilizaron los defensores revolucionarios del patrimonio del *Ancien Régime;* el término «vandalismo» se acuñó para servir a esa finalidad. Un grabado poco conocido de la serie de 1843 titulada *Les Français sous la Révolution* ilustra esta extendida visión de los destructores de arte [3]. El aspecto grosero y los rasgos «primitivos» de los *sans-culotte* destacan no solo su baja extracción sino su naturaleza subdesarrollada (y, en la tradición fisiognómica y frenológica, quizá también su naturaleza criminal); el aire elegante, recatado y políticamente bastante inofensivo de la escultura que está a punto de desfigurar lo define como un enemigo de la belleza y de la cultura mucho más de que la tiranía.

Destrucción del arte e historia del arte

Dado que la historia del arte está tan estrechamente relacionada con la de la creciente autonomía del arte, la historiografía de la iconoclasia no puede dejar de tener una dimensión normativa, incluso programática. Una obra importante está dentro de la tradición de la condena: la *Histoire du vandalisme* (1959) de Louis Réau. En realidad, Réau tenía dos objetivos: uno era complementar la historia del arte francés, y en especial de la arquitectura francesa, con un inventario de obras perdidas; el otro era denunciar la destrucción, con independencia de sus causas, y evitar su continuación, o, mejor dicho, deslegitimar por anticipado cualquier futura acción de ese género. Su ideal político era, evidentemente, una sociedad jerárquica estable en la que fuera posible tener controlados los «bajos instintos de la multitud» y en la que la alta cultura gozase del apoyo y la protección de conocedores y poderosos con discernimiento. No es sorprendente que el «vandalismo» de

---

[4] *Goya y el espíritu de la Ilustración,* catálogo de la exposición por Alfonso E. Pérez Sánchez y Eleanor A. Sayre, Museo del Prado, Madrid; Museum of Fine Arts, Boston; Metropolitan Museum, Nueva York; Madrid, 1988, págs. 378-379.

[5] Warnke, «Von der Gewalt gegen Kunst zur Gewalt der Kunst».



3. H. Baron, *El destructor de imágenes*, grabado por L. Massard, publicado en A. Challamel y Wilhelm Ténint, *Les Français sous la Révolution*, París, 1843.

la Revolución Francesa ocupe un lugar de honor (o mejor de deshonor) en este «interminable obituario», aunque ninguno de los Gobiernos que siguieron queda excluido de sus reproches[6]. La polémica y pedagógica actitud de Réau hace que su «historia» sea heredera de los panfletos de autores como el Abbé Gregoire y Montalembert, que aspiraban a «infligir publicidad» a las personas o instituciones juzgadas responsables de la destrucción, «a fin de señalar la culpa... y de advertir incesantemente a los buenos ciudadanos contra errores de este tipo»

En el extremo opuesto, tanto teórica como políticamente, hay un libro de igual importancia pero utilidad incomparablemente mayor, la colección de ensayos que Martin Warnke editó en 1973 y que lleva el título generalizador de *Bildersturm* (Iconoclasia). Esta antología fue resultado del cuestionamiento crítico de la idea de la autonomía del arte en el contexto del Ulmer Verein für Kunstwissenschaft [Sociedad de Ulm para la Ciencia del Arte], una institución universitaria radical fundada en 1968 en Alemania Occidental. En su introducción, Warnke

Réau, *Histoire du vandalisme*, I, pág. 242 (ed. 1994, pag. 310).

Henri Grégoire, *Second rapport sur le vandalisme*, Paris, 18 brumario año III, 1794, pag. Charles de Montalembert, «Du vandalisme en France. Lettre à M. Victor Hugo», *Revue des Deu Mondes*, I, 1833, págs. 477-524 (pág. 494).

afirmaba que el punto de partida común de los autores era la búsqueda de las raíces históricas de la idea según la cual toda aproximación crítica al arte equivale a una especie de «iconoclasia»[8]. En su estudio de las «guerras de imágenes desde la baja Antigüedad hasta la revolución husita» publicado dos años después, Horst Bredekamp trataba el arte como «un medio de expresión de conflictos sociales» y veía su valor metodológico en la manera en que revelaba hasta qué punto lo que retrospectivamente consideramos «arte» puro ha tenido históricamente otras funciones y significaciones[9]. La guerra de críticas que siguió a estos dos libros demostró que estaban en juego cuestiones fundamentales[10].

En un primer intento, publicado en 1915, de trazar una historia general de la destrucción del arte, el historiador húngaro Julius von Végh atribuía la relevancia de su libro al arte como cultura o como parte de la cultura más que al arte como tal[11]. Esto no era solo un modo de justificar su empeño y rendir homenaje a Jacob Burckhardt, pues la conclusión de *Bilderstürmer* (los iconoclastas), tras señalar los puntos flacos de la crítica de Tolstói del arte moderno, defendía sin embargo la necesidad de que el arte continuara formando parte de una «cultura» más amplia[12]. La mayoría de los estudios modernos de episodios iconoclastas —que no es mi propósito enumerar aquí— son, al menos en parte, historias sociales del arte, y consideran el trato violento de los artefactos que examinan como un tipo especial de recepción y un indicador de funciones, significados y efectos. Así, Michael Baxandall recurrió a un análisis de la destrucción de estatuas en su libro sobre los tallistas en madera de tilo en la Alemania renacentista por «lo que suponen en relación con el estatus de la imagen antes de la Reforma»[13]. David Freedberg incorporó su interpretación de la iconoclasia al proyecto, más amplio, de una «historia de la respuesta» que reclamara para la historia de las imágenes un «lugar justo en las encrucijadas de la historia, la antropología y la psicología»[14]. Es bien visible que la iconoclasia figura en el programa de una historia del arte que se

---

[8] M. Warnke, «Bilderstürme», en *Bildersturm*, pág. 7.

[9] H. Bredekamp, *Kunst als Medium sozialer Konflikte: Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*, Frankfurt, 1975, págs. 12-13.

[10] Reiner Haussherr, reseña de *Bildersturm*, en *Kunstchronik*, XXVII, 1974, págs. 359-369; M. Warnke, «Rückruf», *Kritische Berichte*, IV/4, 1976, págs. 55-58; Peter Schreiner, reseña de *Kunst als Medium sozialer Konflikte*, en *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XXXIX, 1976, págs. 239-244; Wolfgang Grape, «Anmerkungen zu H. Bredekamp [...] und zu der Rezension des Buches von Peter Schreiner [...]», *Kritische Berichte*, V/I, 1977, págs. 20-34.

[11] J. von Végh, *Die Bilderstürmer: Eine kulturgeschichtliche Studie*, Estrasburgo, 1915, págs. 2-3. El libro de Végh, del cual apareció también una edición húngara en Budapest en 1915, estaba preparado para la publicación cuando estalló la I Guerra Mundial.

[12] *Ibíd.*, págs. 105-115, 134-140.

[13] M. Baxandall, *The limewood sculptors of Renaissance Germany*, New Haven y Londres, 1980, pág. 69.

[14] Freedberg, *Iconoclasts and their motives*, pág. 8.

entiende a sí misma como una parte de las ciencias humanas y sociales, y que está abierta a los intercambios interdisciplinarios. En años recientes, la sociología y la antropología religiosa han hecho una gran aportación a nuestra manera de entender los «usos de la imagen» violentos, como Oliver Christin reconocía en su importante estudio de la iconoclasia protestante en Francia[15]. Por desgracia, la tendencia ha sido examinar las acciones destructivas de los siglos XIX y XX solo superficialmente, como elementos de comparación, con el peligro que eso conlleva de postular unas continuidades transhistóricas.

«Iconoclasia» y «vandalismo»

Hasta ahora he utilizado el término «iconoclasia» como equivalente a la «destrucción deliberada del arte», pero debemos examinar aquí la terminología. La mayoría de las lenguas europeas poseen dos términos para describir los tipos de destrucción que nos incumben: «iconoclasia» y «vandalismo». Sus perpetradores, en consecuencia, pueden ser identificados como «iconoclastas» y «vándalos». El alemán ofrece tres posibilidades en cada caso: *Ikonoklasmus, Bildersturm* y *Vandalismus,* por un lado, e *Ikonoklast, Bilderstürmer* y *Vandal,* por otro. «Iconoclasia» y sus asociados y equivalentes proceden de los términos griegos que significan «romper» e «imágenes». Se usaron por primera vez en griego en relación con la «querella de las imágenes» bizantina. Durante la Reforma fueron traducidos a las lenguas vernáculas para darnos *Bildersturm* y *Bilderstürmer; brisimage,* un equivalente francés de «iconoclasta», no sobrevivió[16]. «Vandalismo», adaptación del francés *vandalisme,* es asociado de manera general con la Revolución Francesa y más específicamente con el Abbé Grégoire, que se jacta en sus *Memorias* de haberlo inventado; en 1807-1808 escribe: «Acuñé la palabra para matar la cosa». Pero se deriva de un uso metafórico del término «vándalo», elegido entre varios candidatos para simbolizar la conducta bárbara y ya en uso en Inglaterra a comienzos del siglo XVII[17].

Ambos términos han presenciado una importante extensión de su campo semántico. «Iconoclasia» pasó de la destrucción de imágenes religiosas y la oposi-

---

[15] O. Christin, *Une révolution symbolique. L'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique,* París, 1991; O. Christin, «L'iconoclasme huguenot. "Praxis pietatis" et geste révolutionnaire», *Ethnologie française,* XXIV/2, 1994, págs. 216-225.

[16] Réau, *Histoire du vandalisme,* I, pág. 14 (ed. 1994, pág. 11).

[17] H. Grégoire, *Mémoires,* ed. M. Carnot, París, 1837, I, pág. 345; véanse Réau, *Histoire du vandalisme,* I, pág. 13 (ed. 1994, pág. 10); Pierre Marot, «L'abbé Grégoire et le vandalisme révolutionnaire», *Revue de l'art,* núm. 49, 1980, págs. 36-39; *The Oxford English Dictionary,* ed. J. A. Simpson y E. S. C. Weiner, 2.ª ed., Oxford, 1989, XIX, pág. 425; *Encyclopédie générale Hachette,* París, 1974.

ción al uso religioso de imágenes a denotar, literalmente, la destrucción de cualesquiera imágenes y obras de arte y la oposición a ellas y, metafóricamente, el hecho de «atacar o derrocar instituciones veneradas y preciadas creencias, tenidas por falaces o supersticiosas» (en esta última acepción reemplazado a veces en inglés por *radicalism)*[18]. «Vandalismo» pasó de significar la destrucción de obras de arte y monumentos a la de cualesquiera objetos en tanto se pudiera denunciar como «trato bárbaro, ignorante o inartístico» desprovisto de sentido[19]. De hecho la supuesta presencia o ausencia de un motivo es hoy la razón principal para elegir uno u otro término. «Iconoclasia» se utiliza siempre para Bizancio y es el término preferido para la Reforma; para la Revolución Francesa, «vandalismo» sigue siendo el favorito, aunque en ocasiones aparece (entre comillas) como «vandalismo revolucionario». «Iconoclasia» implica una intención, a veces una doctrina. Por ejemplo, Julius von Végh opuso vandalismo individual a iconoclasia sistemática[20]. «Vandalismo» representa el prototipo de «acto gratuito», de modo que un sociólogo lo describió acertadamente como una «categoría residual»[21]. Mientras que el uso de «iconoclasia» e «iconoclasta» es compatible con la neutralidad e incluso —al menos en el sentido metafórico— con la aprobación, «vandalismo» y «vándalo» son siempre estigmatizadores e implican ceguera, ignorancia, estupidez, bajeza y falta de gusto. En el uso habitual, esta discriminación quizá sea inconsciente a menudo y equivale a una diferenciación social comparable a la que hay entre «erotismo» y «pornografía». (Cuentan que Alain Robe-Grillet declaró, hablando de cine, que «la pornografía es el erotismo de los demás»). Pero la misma diferenciación sigue siendo válida (y quizá no siempre sea consciente) en el uso científico, como bien expresó John Phillips cuando escribió que «la iconoclasia era para los iconoclastas un acto muy alejado de nuestro posterior entendimiento como vandalismo»[22]. El carácter polémico y performativo de «vandalismo» no podría haber tenido una afirmación más clara que la orgullosa explicación de Grégoire. La palabra tenía como finalidad excluir al «vándalo» —y amenazar a potenciales «vándalos» con la exclusión— de la comunidad de la humanidad civilizada, o más concretamente, según las circunstancias, del barrio, la ciudad, la nación, etc. Réau optó por escribir una historia del «vandalismo» (y no de la «iconoclasia») precisamente por esta razón, y explicó que «todo ataque contra una obra bella [...] merece la excomunión» que implica este término[23].

---

[18] *The Oxford English Dictionary,* VII, pág. 609.

Ibíd., XIX, pág. 425.

[20] Végh, *Bilderstürmer,* págs. 6-7.

Guy Houchon, «Criminologie du vandalisme», ponencia inédita presentada en la Conferencia Internacional sobre el Vandalismo, París, 27-29 de octubre de 1982.

[22] J. Phillips, *The reformation of images: destruction of art in England, 1535-1660,* Berkeley, Los Ángeles y Londres, 1973, pág. x.

[23] Réau, *Histoire du vandalisme,* I, pág. 16 (ed. 1994, pág. 13).

No hace falta decir que el origen y las connotaciones del término «vandalismo» lo hacen especialmente inadecuado para utilizarlo en un contexto científico que aspire a una interpretación. Además, aunque la degradación intencionada de obras de arte pueda tener en algunos casos algo en común con los ataques a cabinas telefónicas, el ensanchamiento del campo de destrucción atribuido al «vandalismo» tiende a refutar la probabilidad de que la destrucción del arte sea un fenómeno específico. Por el contrario, «iconoclasia» e «iconoclasta» tienen la ventaja de dar a entender que las acciones o actitudes así designadas tienen un sentido. Desafortunadamente, el término presenta otras dificultades. Aunque ya no se presupone automáticamente que las imágenes atacadas o rechazadas tengan una naturaleza religiosa, «iconoclasia» sí suscita la expectativa de que el ataque y el rechazo se refieran a imágenes (Réau justificó su rechazo del término subrayando la importancia de la arquitectura) y al significado más que al significante; estas limitaciones desaparecen en el sentido metafórico, pero dicho término elimina totalmente los artefactos como objetivo e introduce otra limitación al considerar únicamente la crítica y rechazo de autoridades y normas tradicionales y no de manifestaciones antitradicionales.

Dado esto, se podría pensar que la única solución terminológica es una expresión estándar como la adoptada para el título de este libro. Pero aun cuando *la destrucción del arte* evita o demora el juicio, solo aparentemente es neutral y descriptiva. El primer problema es la «destrucción», que no puede explicar las diferencias en el modo de tratar un objeto, con lo que en el capítulo 2 recurriré a la idea de «mal uso», más amplia. Para emplear una precisión binaria y no mencionar más que unas pocas posibilidades, una obra puede ser «dañada» y no «destruida» con el fin de convertirla en una muestra de la violencia a que ha sido sometida y de la infamia de aquello con lo que se la relacionara; o puede ser «destruida» y no «degradada» con el fin de eliminar todo rastro de ambas cosas y de la intención que hubo detrás de su creación e instalación. Por supuesto, cabe dentro de lo posible que no se logre destruir del todo o que de manera fortuita se destruya aunque no se pretendía más que degradarla; esa discrepancia entre intención y resultado tiene más probabilidades de producirse en el caso del arte moderno, en el cual —como mostraré— determinar si una obra está entera o dañada, y hasta qué punto, puede ser un empeño difícil y arbitrario. Importantes teorías del arte moderno, como veremos (capítulos 8 y 15), consideran que una obra solo está íntegra en el contexto para el que fue creada, con lo cual puede resultar «dañada» e incluso «destruida» al ser desplazada o al ser modificado su contexto, sin que ella misma haya sido físicamente transformada. Esto incrementa desde luego la posibilidad de que se pueda realizar una «destrucción» sin intención alguna de destruir, pero no excluye la posibilidad de una destrucción deliberada utilizando esos medios; evidentemente, los límites entre «daño» y «destrucción» se tornan aún más vagos o flexibles cuando se consideran desde este punto de vista.

Si «destrucción» revela ser un concepto excesivamente simplificador, ¿qué habría que decir de «arte»? Si, de acuerdo con Nelson Goodman, reemplazamos «¿qué es arte?» por «¿cuándo es arte?»[24], la pregunta pasa a ser «¿hay arte cuando es destruido?». Y, desde luego, está la cuestión de «¿arte para quién?». Por ejemplo, uno puede destruir algo que cree que es arte malo, o que no es arte en absoluto, y otros consideran arte, incluso arte bueno, y hacerlo porque le molesta esta diferencia de opinión o por razones que no tengan nada que ver con ella. Más en general, uno puede preguntarse si ese arte es destruido «como tal», lo cual depende nuevamente de la definición y del acuerdo. Es obvio que, cuando el arte moderno ha extendido la cuestión de qué es o puede ser arte hasta todos los límites y paradojas, el predicado *arte* en *la destrucción del arte* no puede ser otra cosa que una crónica simplificación excesiva.

Para épocas anteriores se han propuesto otros términos, como «iconofobia», «iconomaquia» y «aniconismo», para distinguir diversas actitudes relacionadas con estas[25]. Personalmente dudo que ayudara mucho reducir las situaciones que vamos a tratar a una especie de lógica gramatical y acuñar una expresión para cada tipo. A mi juicio, la contribución más importante al entendimiento del «vandalismo» (en sentido amplio) es la que han hecho algunos adeptos a la «teoría de la desviación social como etiquetamiento» *(labelling theory of deviance)*, quienes, de una forma análoga a Goodman, han reemplazado la pregunta «¿qué es el vandalismo?», que versa sobre una definición, por «¿cuándo se etiqueta como vandalismo una acción?», que versa sobre una situación (véase capítulo 9)[26]. Puede parecer frustrante renunciar a utilizar o idear una terminología «objetiva», pero los términos son inevitablemente parte también de nuestro objeto de estudio en la medida en que se convierten en las herramientas necesarias para entenderlo. Además, un enfoque nominalista en lugar de realista al vocabulario está en conformidad con un dogma fundamental de la moderna teoría del arte y con la estética y la sociología modernas (véase capítulo 15). En este libro trataré de caracterizar hasta donde sea posible todas las situaciones estudiadas. Cuando por motivos prácticos sea necesaria una expresión generalizadora, invocaré la «destrucción» y el «arte», dando por sentado que el lector tiene presentes las reservas que he expuesto, y recurriré a «iconoclasia» y no a «vandalismo» por las razones explicadas.

---

[24] Nelson Goodman, *Ways of worldmaking*, Indianápolis, 1978, págs. 57-70.

[25] Véanse Margaret Aston, *England's iconoclasts, I: laws against images*, Oxford, 1988; D. Freedberg, *The power of images;* Sergiusz Michalski, *The Reformation and the visual arts: the protestant image question in Western and Eastern Europe*, Londres y Nueva York, 1993.

[26] Colin Ward (ed.), *Vandalism*, Londres, 1973. Véase capítulo 9.

Si bien las destrucciones de arte en el siglo XIX y —más en particular— en el XX han sido desatendidas por los historiadores del arte, las han abordado otros, especialmente sociólogos, criminólogos, psiquiatras y psicoanalistas. Con pocas excepciones, la sociología y la criminología han examinado la agresión contra obras de arte en el contexto del «vandalismo» en sentido amplio, y a menudo solo de pasada[27]. No es este el caso de la psiquiatría y el psicoanálisis, lo que es comprensible dada la importancia que otorgan al arte como proceso simbolizador; en esos ámbitos han surgido tanto reflexiones teóricas como estudios de casos concretos, en su mayoría relativos a ataques perpetrados en museos[28]. Aunque estos enfoques, fundados en diferentes cuestionamientos y con diferentes metodologías y objetivos, puedan muchas veces parecer insatisfactorios al historiador del arte o al historiador, tienen con todo mucho que aportar al entendimiento del fenómeno o los fenómenos que estamos examinando y hago uso de ellos en los capítulos siguientes. Lo que es más, se podría considerar la «iconoclasia» contemporánea un campo de investigación privilegiado para el intercambio y la colaboración interdisciplinarios. Pero por alguna parte hay que empezar. El hecho de que la afiliación primordial del presente estudio sea la historia del arte significa que postula la historicidad y especificidad de la destrucción de obras de arte. Se prestará más atención a la cronología y a las transformaciones históricas de lo que es habitual en las contribuciones de otras disciplinas. Habrá más insistencia en las dimensiones o elementos colectivos y conscientes de los actos realizados de la que hay en las interpretaciones psiquiátricas y psicoanalíticas. Y el hecho de que se ataque a obras de arte —con las reservas ya mencionadas— en lugar de (o en paralelo a) otros artefactos se considerará potencialmente relevante para los atacantes, las acciones y las obras, e incluso para el arte en general. Al final, el principal problema será sopesar la importancia relativa de los diversos motivos o factores ilustrados por uno o más observadores, así como articularlos, pues raras veces son mutuamente excluyentes. Una vez más aquí, mi apreciación se verá necesariamente influida por preferencias y afiliaciones teóricas y metodológicas.

Un interés —si no «método»— transdisciplinario con el que todo estudio de la destrucción del arte guarda necesaria relación es la cuestión de la «recepción». Aunque en las principales contribuciones histórico-artísticas se puede encontrar una atención a la manera en que las obras de arte han sido percibidas, interpreta-

---

Friedrich Geerds, «Kunstvandalismus. Kriminologische und kriminalistische Gedanken über ein bisher vernachlässigtes Phänomen im Bereich von Kunst und Kriminalität», *Archiv für Kriminologie*, CLXIII/5, 1979, págs. 129-144.

[28] Véase capítulo 10.

das, valoradas y manejadas, es bien sabido que, como planteamiento sistemático, el estudio de la recepción tiene su origen en la historia y la crítica literarias[29]. Además, lo que los partidarios en Alemania de la llamada Escuela de Constanza han propugnado y desarrollado no es tanto una historia de la recepción real de las obras como una «estética de la recepción», es decir, el análisis interno del modo en que un texto predetermina su percepción y su público[30]. En una provocadora y estimulante crítica de la iconografía, el historiador de la Antigüedad romana Paul Veyne hizo una útil aportación a este debate afirmando que existen obras de arte sin espectadores lo mismo que se pueden celebrar ritos sin creencia, y que la mayoría de las obras de arte, al menos las ubicadas en espacios públicos, son generalmente percibidas —si es que lo son— con un grado de atención muy bajo[31]. Entre los ejemplos que presenta Veyne figuran las columnas de Trajano y Vendôme; y su artículo recibió una réplica sobre la primera de Salvatore Settis[32], quien recurrió a un tipo de «estética de la recepción» para reconstruir una percepción del monumento romano en la época en que fue erigido más compleja que la postulada por Veyne. (La destrucción de la columna Vendôme por la Comuna en 1871 requerirá un comentario aparte basado en la historia de la recepción). Hay que añadir que, lejos de ser solamente expresiones o síntomas de recepción, las destrucciones de obras de arte, a menudo rebuscadamente organizadas, deben ser consideradas un medio de comunicación por derecho propio, aunque el «material» que utilizan es —o era— él mismo una herramienta de expresión y comunicación[33].

Tipologías

En una importante recopilación de escritos sobre el vandalismo en sentido amplio (no se hace mención de las obras de arte), Colin Ward identificaba en relación con este asunto dos mitos que él y sus compañeros tenían que destruir:

---

[29] Wolfgang Kemp, «Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik», en *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, ed. W. Kemp, ed. aum., Berlín, 1992, págs. 7-27.

[30] Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt, 1970; Wolfgang Iser, *Der implizite Leser*, Múnich, 1972; Joseph Jurt, «Für eine Rezeptionssoziologie», *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 1-2, 1979, págs. 214-230; *The reader in the text: essays on audience and interpretation*, ed. Jane P. Tompkins, Baltimore y Londres, 1980.

[31] P. Veyne, «Conduites sans croyance et œuvres d'art sans spectateurs», *Diogène*, núm. 143, julio-septiembre de 1988, págs. 3-22.

[32] S. Settis, «La colonne Trajane: l'empereur et son public», *Revue archéologique*, I, 199[illegible], págs. 186-198; véase capítulo 2.

[33] Véase por ejemplo Christin, *Une révolution symbolique*, pág. 135.

su falta de sentido y su homogeneidad[34]. Ya hemos aludido a la naturaleza esencialmente polémica y normativa del uso unificador que hace Réau de «vandalismo». Pero ¿cómo se puede hacer justicia a la heterogeneidad sin renunciar a las ventajas de un planteamiento general? Una solución puede ser elaborar una tipología. Esto fue lo que hizo Stanley Cohen en el volumen de Ward: recurrió al motivo y a la intención como elementos estructuradores y distinguió entre «vandalismo ideológico» y «vandalismo convencional», subdividiendo el segundo en «vandalismo adquisitivo», «vandalismo táctico», «vandalismo vindicativo», «vandalismo lúdico» y «vandalismo malicioso»[35]. El criminólogo Friedrich Geerds, que se centró en la destrucción del arte, dividió lo que significativamente bautizó con un término de nuevo restringido, *Kunstvandalismus* (vandalismo artístico), según el «trasfondo», que podría ser social o político, artístico o estético, incomprensible o individual[36]. Se han propuesto muchas otras tipologías. Réau mencionaba una serie de ellas para luego concluir que eran insatisfactorias y justificar su elección de un orden de presentación cronológico, el mejor instrumento de homogeneización. No obstante, su propia propuesta era reveladora y constituía la base de sus interpretaciones: recurría a una «psicología de los vándalos» y distinguía entre «motivos confesables» e «inconfesables», los primeros por lo general nada más que un pretexto para los segundos[37]. Los «motivos confesables» eran religiosos, mojigatos, sentimentales, estéticos; los «inconfesables» semejan un catálogo de vicios: codicia, envidia, intolerancia, estupidez y «el instinto brutal de la destrucción». Réau, que no vaciló en tomar partido, resultó especialmente —si bien indirectamente— esclarecedor cuando afirmó que «la belleza ofende a los seres inferiores que son conscientes de su inferioridad», pues esta violencia sin eufemismos expresaba algo de la violencia que la cultura que él se proponía defender podía ejercer o representar.

La cuestión del poder es la base de otra distinción, mucho más sencilla y útil, diversamente definida por distintos autores pero de la forma más convincente por Warnke. Es la distinción entre iconoclasias «desde arriba» y «desde abajo». Warnke observó que las primeras, que corresponden a los intereses de quienes ocupan el poder, solían conducir a la sustitución de lo que destruyen por nuevos símbolos y a la prohibición de ulteriores destrucciones, mientras que las segundas, que se originan en la impotencia política, no establecían en su mayoría nuevos símbolos

---

[34] C. Ward, «Introduction», *Vandalism*, ed. Ward, págs. 13-22 (pág. 19); Stanley Cohen, «Property destruction: motives and meanings», *ibid.*, págs. 23-53 (pág. 41).

[35] Cohen, «Property destruction», págs. 34-35; S. Cohen, «Sociological approaches to vandalism», en *Vandalism: behaviour and motivations*, ed. Claude Lévy-Leboyer, Ámsterdam, Nueva York y Oxford, 1984, págs. 55-61.

[36] Geerds, *Kunstvandalismus*, págs. 137-138.

Réau, *Histoire du vandalisme*, I, págs. 16-25 (ed. 1994, págs. 13-26).

propios. Adoptando una postura crítica hacia su disciplina, añadió que, al acabar superando la calidad estética de las obras eliminadas, las «iconoclasias desde arriba» lograban ser elogiadas entre los grandes hitos de la historia, en tanto que las «iconoclasias desde abajo» eran denunciadas como «vandalismo ciego»: la iconoclasia devenía así «un privilegio para los vencedores y un sacrilegio para los vencidos»[38]. Un buen ejemplo, citado por Warnke, es la destrucción de San Pedro el Viejo de Roma bajo el papa Julio II y la construcción del nuevo San Pedro. Del lado de los oprimidos podemos mencionar la revolución de 1848 en Lyon, en la que los obreros renunciaron a demoler la estatua de Luis XIV cuando la inscripción latina a la gloria de aquel monarca fue reemplazada por otra en francés en honor del escultor y de la República, pero erigieron una enorme efigie del «Pueblo soberano» en la figura de un *sans-culotte* armado pisando la corona real y preguntando mediante una inscripción: «¿Quién se atreve a recogerla?». Fue fácil desplazar con toda celeridad y finalmente eliminar este frágil monumento[39]. Réau fue original al destacar el componente destructivo de las «iconoclasias desde arriba», pero no se guardó en secreto que tenía en cuenta su resultado estético final para evaluar, en nombre de la posteridad, las acciones de individuos, movimientos o regímenes. No es preciso decir que para él «las turbas son siempre vandálicas»[40]

Esta distinción es afín a la propuesta en 1833 por Montalembert entre «v dalismo destructivo» y «vandalismo restaurador», u otra entre destrucción «positiva» y «negativa», recientemente adoptada por Françoise Choay[41]. Su simetría, cuyo origen es polémico, no debe llevarse demasiado lejos, ya que la medida de intención destructiva y el rango de la destrucción son extremadamente variados en las «iconoclasias desde arriba» así entendidas. Limitándose a casos de cambios en el poder en los cuales lo que más animaba a las instituciones dominantes eran sus objeciones a las imágenes existentes, Olivier Christin hizo útiles observaciones sobre los típicos medios de la destrucción «desde arriba» y «desde abajo»: mientras que esta suele hacer visible un ataque parcial y brutalmente ejecutado con el fin de simbolizar la nueva situación, aquella prefiere la eliminación total y busca imponer un procedimiento sistemático y legal para regular la enumeración de objetos afectados, su tratamiento y la reutilización de materiales[42]. Hay que destacar

---

[38] Warnke, «Bilderstürme», pág. 11.

André Chagny, «Histoires de statues sous la Seconde République», *Écho Liberté* [Lyon], 29 de septiembre de 1959; Gilbert Gardes, *Lyon. l'art et la ville. Architecture-décor,* París, 1988, II, págs. 189-190 (con reproducción de un grabado de la estatua de J.-B. Lépind).

[40] Réau, *Histoire du vandalisme,* págs. 46, 103, 139-140, sobre todo 378 (ed. 1994, págs. 52, 128, 180, 498). Cfr. Végh, *Bilderstürmer,* pág. 122; Végh excluye en principio de su estudio el «vandalismo para adornar», pero no es siempre coherente (págs. 5, 131).

[41] Montalembert, «Du vandalisme en France», págs. 484-485; François Choay, *L'allégorie du patrimoine,* París, 1992, págs. 22-23.

[42] O. Christin, «Les iconoclastes savent-ils ce qu'ils font? Rouen, 1562-1793», en *Révolution*

que, desde la Revolución Francesa, la progresiva autonomía de los diversos campos sociales, especialmente el cultural, ha conducido a una multiplicación de jerarquías específicas y contrapuestas y, por consiguiente, a una situación más compleja por lo que respecta a la cuestión del «poder»[43]. Tal vez tengamos pues que distinguir, por ejemplo, entre los motivos y métodos de los destructores del arte política, económica y culturalmente dominados y los iconoclastas política y económicamente poderosos pero culturalmente dominados.

En líneas generales, las tipologías son útiles en la medida en que indican regularidades o discrepancias y nos permiten discernir factores estructuradores en el laberinto de datos aislados. Pero suponen un riesgo de des-historización, y pueden extraviar la interpretación al dejar nuestros elementos relevantes fuera de contexto; sus clasificaciones deber considerarse siempre polos indicativos, no categorías fijas. Ni siquiera tipos definidos con tanta amplitud como «institucionales» e «individuales», «estructurales» y «coyunturales» deben impedir al observador indagar lo estrechas e intrincadas que pueden ser las relaciones entre instituciones e individuos, entre estructuras y coyunturas[44]. La construcción de este libro será diversa por lo que respecta a estas categorías: la materia se distribuirá con arreglo al motivo (político) en los capítulos 3 a 5, al actor (dotado de poder político, administrativo o económico) en el capítulo 8, al contexto espacial e institucional (espacio público, museos) en los capítulos 8 y 10, de nuevo a los motivos (embellecimiento, modernización, beneficio) y al género y función (arquitectura, arte eclesiástico) en los capítulos 11 y 12. Será posible observar distinciones y matices en cada caso: los motivos agresivos pueden ser explícitos o implícitos y de una naturaleza más «ideológica» o más «privada»; los objetivos pueden identificarse con el resultado físico del ataque o ir más allá; los agresores pueden ser individuales o colectivos, darse a conocer o permanecer en el anonimato, poseer o no distintos tipos de poder y autoridad; sus acciones pueden ser más o menos violentas y destructi-

---

française et «vandalisme révolutionnaire», ed. Simone Bernard-Griffiths, Marie-Claude Chemi Jean Erhard, París, 1992, págs. 353-356 (págs. 355-357).

[43] Pierre Bourdieu, «La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques», *Actes de la recherche en sciences sociales*, núm. 133, febrero de 1977 págs. 3-43; P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, París, 1992.

[44] Alain Schnapp, «Vandalisme», en *Encyclopædia Universalis, Thesaurus*, París, 1990, pág. 3593. En la introducción a su estudio del «mito de la destrucción en el arte de principios de los años sesenta», Justin Hoffmann ha propuesto distinguir entre el *Ikonoklasmus* colectivo y de motivación ideológica y el *Kunstattentat* (ataque contra el arte) individual, por una parte, y entre la representación de la destrucción, la integración de objetos destruidos en obras de arte y la *Destruktionskunst* (arte de la destrucción) propiamente dicho, por otra. *Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre*, Múnich, 1995, págs. 11-16. Pone el acento casi exclusivamente en las intenciones de las personas implicadas, en especial los artistas. Sin embargo, veremos que las líneas divisorias pueden ser fluidas o incluso engañosas, por ejemplo entre acciones colectivas e individuales (capítulos 9 y 10) y entre intención destructiva y creativa (capítulo 13).

vas, directas o indirectas, visibles o clandestinas, legales o ilegales; los objet den ser propiedades públicas o privadas, ser considerados atractivos u «ofe reconocidos como arte o no, aparecer como «autónomos» o asociados a grupos o valores; el contexto, para terminar, puede ser diversamente acc estar permanentemente dedicado a la exhibición de obras de arte o no. Sin go, incluso estas oposiciones abstractas representan un conjunto de posib a las que cada situación concreta confiere diferente forma y significado.

2
Esquema histórico

Conservación, uso y símbolo

En el inicio de esta introducción histórica es necesario hacer unas pocas observaciones generales. Horst Bredekamp hacía hincapié en el valor que tiene el estudio de las «guerras de imágenes» porque ponen en tela de juicio la validez universal del concepto moderno de «arte». Yo diría que ocuparse de la destrucción de obras de arte significa verlas en el contexto, más amplio, de los artefactos, los objetos, incluso —por rendir homenaje a George Kubler— las «cosas»[1]. Tal vez de este modo se puedan combatir mejor algunos prejuicios. En primer lugar, la oposición binaria entre creación y destrucción. Desafortunadamente, la palabra misma «destrucción» que tengo que utilizar, no obstante su carácter simplificador, contribuye a esta simetría y suele evocar la idea de que el maltrato que denota es —después de la «creación» o «producción»— el segundo y el último, un maltrato al que todo objeto ha sido sometido, a menos que el objeto siga existiendo. Desde este punto de vista, resumiendo, un objeto es hecho, existe y en última instancia puede ser destruido. Ahora bien, un examen más detenido de la historia de cualquier objeto muestra que los malos tratos en cuestión forman parte de una larga serie de intervenciones de las cuales pueden ser o no ser las últimas. La «creación» misma puede estar compuesta por varias de estas intervenciones, como atestiguan todos los edificios antiguos (por cuántas de esas intervenciones es algo que depende de la fase o estado en el que elijamos situar la existencia «estándar» del objeto). Algunas de dichas intervenciones aspiraban a prolongar su existencia; otras (las iconoclastas), a concluirla, y muchas —tal vez todas—, a modificarla. La intención a este respecto, hay que observar de inmediato, no lo es todo, y el juicio

[1] G. Kubler, *La configuración del tiempo: observaciones sobre la historia de las cosas* [1962], trad. de Jorge Luján Muñoz, Madrid, 1988.

puede diferir considerablemente de ella. Que toda intervención, sea cual sea su propósito, supone una modificación se deriva del hecho de que, en un plano técnico y estético además de físico, no hay conservación sin transformación; lo que varía, y desde luego lo que importa, es el tipo, la extensión y la duración de esta transformación. Por lo que atañe a los «malos tratos», y teniendo en cuenta la posible discrepancia entre intención, efecto y juicio, quizá sea mejor llamarlo «mal uso», uso incorrecto, ya que estas expresiones dejan claro que no es sino un tipo de «uso» y que la distinción entre «mal uso» y «uso» depende de lo que se define como «uso adecuado», en algún momento, para algún objeto, para alguna persona y en alguna circunstancia.

Un segundo aspecto que hay que destacar en la vida de los artefactos es que es su sino normal el desaparecer. Hay una serie de factores que contribuyen a determinar la duración de los objetos, entre ellos los materiales empleados para hacerlos y cómo se han combinado estos, el contexto físico en que están situados, los usos a los que hayan sido sometidos y cómo son considerados. En cuanto a los materiales y su combinación, tal vez baste por el momento recordar al lector que el tiempo que se espera que sobrevivan es generalmente una de las razones para elegirlos, y que la esperanza de que duren está tradicionalmente asociada a las obras de arte y a los monumentos. La cuestión del uso es todavía más crucial, pero también más compleja. Casi siempre, utilizar un objeto significa desgastarlo. Por ejemplo, en 1836 Ludovic Vitet expresó su pesar porque las catedrales francesas, a diferencia de las iglesias secularizadas inglesas, siguieran cumpliendo funciones religiosas, ya que «el uso es un tipo de vandalismo lento, imperceptible e inadvertido que arruina y desfigura casi tanto como la devastación brutal»[2]. Es posible, sin embargo, contraponer uso simbólico y práctico y subrayar que, mientras que el segundo conduce sin duda al daño físico, el primero no lo hace así necesariamente, o lo hace menos; o distinguir entre los objetos y usos que suponen un contacto físico y los que no (como las imágenes y el acto de la contemplación). La cuestión, evidentemente, no es sencilla, como deja bien claro la actitud de Vitet hacia la arquitectura eclesiástica. Muchas imágenes religiosas están concebidas para ser besadas y acariciadas, en Occidente y en todo el mundo; de hecho, los conservadores de la India tienen obligación de prohibir en sus museos las prácticas religiosas que afecten a las estatuas de dioses a su cargo[3]. Sin embargo, los usos

---

L. Vitet, «De l'architecture du Moyen Âge en Angleterre», 1836, cit. en Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine*, París, 1992, pág. 124. En 1903, Alois Riegl consideró lógicamente el «valor de uso» un aliado positivo del «valor de antigüedad» y consideró la celebración de rituales religiosos en las iglesias como una especie de «decoración viviente» (A. Riegl, *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung*, Viena, 1903, reimpr. en Georg Dehio y A. Riegl, *Konservieren, nicht restaurieren: Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900*, ed. Marion Wohlleben, Braunschweig, 1988, pág. 71).

[3] Smita J. Baxi, «Problèmes de sécurité dans les musées indiens», *Museum*, XXVI/I, 1974, páginas 48-52 (pág. 52).

que dependan menos directamente de las propiedades físicas de un objeto y más de su relación con algo que represente o a lo que remita tienen menos probabilidades de derivar en degeneración. Además, en la medida en que lo que representa (persona, institución, creencia, valor, norma) está dotado de permanencia y en que su relación con lo representado sigue siendo efectiva, el objeto puede beneficiarse de esa permanencia y escapar así a los efectos generales de la obsolescencia física, técnica y estética, es decir, ser sustituido o destruido o bien relegado a un uso «más bajo», menos específico, o a un lugar menos importante[4]. En el caso de las obras de arte, y en particular del arte moderno, se puede pensar que «lo que representa» es puramente inherente al objeto, pero la relación simbólica existe igualmente[5].

Por supuesto, un objeto puede —y así es por lo general— desempeñar simultánea o sucesivamente varias funciones, y es tan fácil que los cambios de función contribuyan a su conservación (y modificación) con tanta facilidad como a su destrucción. La mayoría de los artefactos que ahora son considerados obras de arte, monumentos o «propiedad cultural» y conservados por esa razón deben a esa transformación su actual rango y el hecho de seguir existiendo. Habrá sido más o menos progresiva o brutal, menor o radical y con harta frecuencia es definida como «desfuncionalización», pero en realidad es un cambio de función y uso o una redistribución en el sistema de funciones y usos. Sin embargo, este tipo de cambio funcional preservador ha seguido siendo una excepción durante mucho tiempo; muchos autores han puesto de relieve lo normal que fue hasta época moderna eliminar lo que llamaríamos un monumento o una obra de arte cuando pasaba de moda o ya no se ajustaba a las necesidades y expectativas que antes satisfacía[6]. Además, la relación simbólica no es en sí misma preservadora: antes bien, suele hacer que el objeto comparta el fluctuante sino de lo que simboliza, a menos que la relación venga a ser considerada ineficaz o marginal. Así, el retrato de un soberano tiene una gran probabilidad de ser conservado mientras se juzgue digno (como efigie y como obra de arte) del soberano, pero corre el riesgo de ser desechado o destruido si el soberano pierde el poder o la fama, a menos que se considere que es un cuadro demasiado bueno —y no un retrato demasiado malo— como para prescindir de él. Baste aquí mencionar, a fin de señalar que lo mismo

---

[4] Sobre la relegación, véase Enrico Castelnuovo y Carlo Ginzburg, «Centro e periferia», en *Storia dell'arte italiana, I: Questioni e metodi*, Turín, 1979, págs. 285-352 (págs. 308-309, 340-342).

[5] Véase la idea de «ejemplificación» de Nelson Goodman, especialmente en *Languages of art: an approach to a theory of symbols*, Indianápolis y Cambridge, 1976, págs. 52-56, y *Ways of worldmaking*, Indianápolis, 1978, págs. 23-40.

Véanse, por ejemplo, Martin S. Briggs, *Goths and vandals: a study of the destruction, neglect and preservation of historical buildings in England*, Londres, 1952, pág. 10; L. Reau, *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français*, París, 1959, I, pág. 48 (París, 1994, págs. 54-55); Choay, *L'allégorie du patrimoine*, págs. 12-13, 22-23.

cuadro sea retirado de las salas de un museo y arrojado a sus almacenes cuando el artista, movimiento o período que ejemplifica cae en desgracia o cuando deja de ejemplificarlo adecuadamente, o, por el contrario, conserve su rango privilegiado gracias a otras propiedades que posee y puede ejemplificar. Pero la solidaridad e interacción entre el objeto y lo que simboliza (y entre signo y significado en general) pueden actuar en las dos direcciones, y esto es precisamente lo que explica la iconoclasia, entre otros tipos de trato. Es posible actuar sobre la forma y el sino de un objeto para permitir que lo que simboliza participe de esta fluctuación, ya metafórica ya —por uno u otro medio— literalmente. De nuevo, «lo que simboliza» puede ser un artista, un movimiento artístico o una definición del arte, además de un monarca, una dinastía o un tipo de régimen.

El retrato de un soberano es un paradigma del poder simbolizador de las imágenes en general y de su función política en particular[7]. En este ámbito es fácil demostrar que el uso y el mal uso se determinan mutuamente: esto se debe a que las imágenes son utilizadas para expresar, imponer y legitimar un poder para cuestionar, rechazar y deslegitimar el cual son mal utilizadas las mismas imágenes. Por eso se argumentó que la Revolución Francesa no habría sido tan extrema en su iconoclasia si la monarquía francesa no hubiera recurrido al arte como instrumento político hasta el punto en que lo hizo, mientras que el vínculo entre la propaganda monumental comunista y el derribo sistemático de estatuas en Europa central y oriental después de 1989 es bien patente[8]. Esto significa que la iconoclasia supone un cierto grado de competición en la situación política y social; de manera característica, André Chastel propuso explicar la importancia de los actos de destrucción en la historia del arte francés por el hecho de que Francia era un país de guerras civiles[9]. Por lo que se refiere a las imágenes de soberanos (u otras personas que encarnen el poder), la función política puede estar estrechamente relacionada con otras como la conmemorativa y la fúnebre. La *damnatio memoriæ* se conoce —si se puede decir así— desde tiempo inmemorial y, con diversos aspectos, ha seguido constituyendo una práctica habitual. El que las imágenes fueran concebidas durante mucho tiempo como sustitutos reales de las personas re-

---

Louis Marin, *Le portrait du roi*, París, 1981; Peter Burke, *La fabricación de Luis XIV* [1992], Madrid, 1995.

Klaus Herding, «Kunst und Revolution», en *Die Französische Revolution*, ed. Rolf Reichardt, Wurzburgo, 1988, págs. 200-240 (pág. 230); James A. Leith, *The idea of art as propaganda in France, 1750-1799*, Toronto, 1965; véase además capítulo 3.

A. Chastel, *Introduction à l'histoire de l'art français*, París, 1993, págs. 110-111. La relación entre iconoclasia y competencia dentro de un sistema fue observada por Berthold Hinz en «Säkularisation als verwerteter "Bildersturm". Zum Prozess der Aneignung der Kunst durch die Bürgerliche Gesellschaft», en *Bildersturm: Die Zerstörung des Kunstwerks*, ed. M. Warnke, Frankfurt, 1977, páginas 108-120, 170-176 (pág. 175, n. 45).

presentadas (reemplazando a esas personas en un plano legal y ritual, amén de cognitivo), y el que esto ya no sea así, cambian las cosas en lo que concierne al rango más literal o más metafórico del uso y el mal uso de las imágenes, pero no se deduce que degradar o eliminar retratos y efigies en los tiempos modernos suponga una vuelta al «animismo» o a otros modos «primitivos» de pensar y actuar[10].

Bizancio y la Reforma

En el caso de las imágenes religiosas, el carácter inmaterial de lo que simboli- zan y el hecho de que el ritual y la teología, con frecuencia, alentasen la fusión d imagen y prototipo hicieron especialmente crítica la cuestión de la adecuación legitimidad de la relación simbolizadora. Los iconoclastas del Bizancio de los si glos VIII y IX no pretendían atacar a Cristo a través de sus imágenes, aun cuand sus enemigos así lo insinuaban **[3]**, pero sí se oponían al uso de las imágenes com objetos de culto y a las circunstancias relacionadas con ello, como la riqueza poder que su producción y explotación conferían a la Iglesia y en particular a lo frailes. La importancia relativa de los motivos teológicos manifiestos que provoca ron la «querella de las imágenes» de 726-843 y la relación entre ellos, así como la implicaciones políticas, económicas, sociales y militares de la querella, han sid muy debatidas, pero, dado que los argumentos expuestos por los iconoclastas nc han llegado solo a través de sus oponentes (que al final fueron los vencedores e la lucha), es probable que las circunstancias completas de la crisis iconoclasta h yan de permanecer en el terreno de la conjetura[11]. Los iconoclastas aceptaro incluso promovieron, unos símbolos abstractos en lugar de figurativos y exigiero

---

[10] Sobre (y contra) la explicación animista, véase D. Freedberg, *The power of images: studies the history and theory of response*, Chicago y Londres, 1989; sobre las imágenes como sustitutos personas, véanse Wolfgang Brückner, *Bildnis und Brauch: Studien zur Bildfunktion der Effigies*, B lín, 1966; Adolf Reinle, *Das stellvertretende Bildnis: Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins Jahrhundert*, Zúrich y Múnich, 1984.

[11] Véanse Bazon Brock, «Der byzantinische Bilderstreit», en *Bildersturm*, ed. Warnke, págs. 30- Horst Bredekamp, *Kunst als Medium sozialer Konflikte: Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur H sitenrevolution*, Frankfurt, 1975; Anthony Bryer y Judith Herrin (eds.), *Iconoclasm*, Birmingh 1977; Johannes Irmscher (ed.), *Der byzantinische Bilderstreit; sozialökonomische Voraussetzungen, i logische Grundlagen, geschichtliche Wirkungen: Eine Sammlung von Forschungsbeiträgen*, Leipzig, 19 Robin Cormack, *Writing in Gold: Byzantine society and its icons*, Londres, 1985, págs. 95-140; niel J. Sahas, *Icons and logos: sources in eighth-century iconoclasm*, Toronto y Londres, 1986; Fran Boespflug y Nicolas Lossky (eds.), *Nicée II 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, París, 1 Hans Belting, *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* [trad. ing *Likeness and presence: a history of the image before the era of art*, Chicago y Londres, 1994], Mú 1990, págs. 166-184.

un sometimiento aún más estricto de las imágenes a la función religiosa. Este punto puede indicar la presencia —hay que reconocer que secundaria— de un factor esencial en la historia de posteriores iconoclasias, a saber, las opuestas definiciones de la autonomía del arte y las actitudes hacia ella. Pero este aspecto se hace realmente explícito en las destrucciones organizadas por Savonarola en la Florencia del siglo XV, durante las cuales se amontonaron encima de otros diversos objetos obras de arte, entregadas por sus propietarios y en algunos casos por sus autores, y se quemaron por ser instrumentos de placer sensual y símbolos de una sociedad desigual e injusta[12]. La forma de los *bruciamenti* prefigura una de las técnicas empleadas para la eliminación de «emblemas del viejo orden» en la Francia revolucionaria, pero, lo que es más importante, también lo hacen el espectro creciente de los contenidos simbólicos implicados y el correspondiente espectro de los objetos atacados.

La conquista del Nuevo Mundo tuvo también una importante dimensión iconoclasta que solo ha empezado a ser reconocida oficialmente —el papa pidió perdón en 1993 en una iglesia mexicana edificada sobre las ruinas de un templo maya— y a la que únicamente podemos hacer una breve referencia aquí[13]. Tras la conquista inicial, las imágenes hechas y utilizadas por los pobladores del Nuevo Mundo fueron interpretadas como «ídolos» y en su mayoría destruidas, al igual que numerosos edificios y ciudades, entre ellas Tenochtitlán, la capital azteca de 300.000 habitantes que Cortés arrasó por completo en 1521. En esta guerra de imágenes, la necesidad de neutralizar los instrumentos de la fe y la práctica indígenas, y al mismo tiempo de apropiarse de su potencial simbólico, llevó a los invasores a utilizar los mismos lugares sagrados y a aceptar unas formas artísticas sincréticas[14]. Pero las atribuciones etnocéntricas de «idolatría» y «primitivismo» continuaron justificando las agresiones contra las culturas materiales de las sociedades colonizadas, de modo que un autor ha descrito a los occidentales como «los mayores destructores de la historia» y considera que «el vandalismo es característico de la manera en que las sociedades desarrolladas se han comunicado con las arcaicas»[15]. Hay que añadir que los conceptos de arte y de «propiedad cultural» que posteriormente se han universalizado y opuesto a esos «etnocidios» tienen asimismo origen occidental y que este hecho puede suscitar en sí mismo problemas comparables.

H. Bredekamp, «Renaissancekultur als "Hölle": Savoranolas Verbrennungen der Eitelkeiten», en *Bildersturm*, ed. Warnke, págs. 41-64.

Marie-Claude Decamps, «Le pape a prononcé un discours de "réconciliation" au Mexique», *Le Monde*, 13 de agosto de 1993, pág. 6.

[14] Serge Gruzinski, *La colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol XVI-XVII siècles*, Paris, 1988; S. Gruzinski, *Painting the conquest: the Mexican Indians and the European Renaissance*, París, 1992; S. Gruzinski y Gilles Mermet, *L'aigle et la sybille, fresques indiennes du Mexique*, París, 1994.

Alain Schnapp, «Vandalisme», en *Encyplopædia Universalis, Thesaurus*, París, 1990, pág. 3593.



Los argumentos teológicos presentados a favor y en contra de las imágenes durante la Reforma fueron por lo general los mismos que se habían aducido con anterioridad —auque aquí al menos podemos estudiar de primera mano el razonamiento de ambos bandos—, con la excepción de una nueva insistencia en la cuestión de la eucaristía[16]. Algunos de los prototipos (los santos) o sus propiedades (hacer milagros) fueron criticados, pero los ataques se centraron de nuevo en la adecuación y legitimidad de su relación con las imágenes y otros objetos tales como reliquias, así como en los usos (denunciados como malos usos supersticiosos) que hallaban su fuente y justificación en esta relación. Con el fin de probar su impotencia, las imágenes no fueron destruidas de inmediato: primero fueron profanadas y degradadas —con frecuencia de formas que remedaban los procesos judiciales de la época o el martirio de los santos que representaban— y emplazadas a reaccionar. La idea era reducirlas a una condición material de objetos no simbólicos (madera, piedra); se trazó una rígida distinción entre la esfera profana y la de lo sagrado, totalmente inmaterial y no humana[17]. No obstante, en comparación con la iconoclasia bizantina, los elementos éticos, sociales, políticos y estéticos de la Reforma eran mucho más explícitos y desde luego más sustanciales. Se criticaba el arte como un lujo y la inversión artística como un despilfarro económico en detrimento de los intereses de los pobres, un argumento que ha seguido siendo fundamental para la recepción del patrocinio público hasta la actualidad. El papel desempeñado por la iconoclasia en la dinámica política de la Reforma reviste también notable interés a efectos comparativos. En el caso de Francia, por ejemplo, Olivier Christin ha demostrado que unos actos iconoclastas aislados y precoces podían ser utilizados para radicalizar el activismo, empujando a los co-

---

[16] D. Freedberg, «The structure of Byzantine and European iconoclasm», en *Iconoclasm* ed. Bryer y Herrin, págs. 165-177 (pág. 166); Jean Wirth, «L'immagine», en Gherardo Ortalli (ed.) *Storia d'Europa,* III, *Il Medioevo, Secoli* V-XV; Turín, 1994, págs. 1103-1141 (págs. 1122-1124); entr los numerosos estudios recientes de la Reforma y la iconoclasia, veánse en especial J. Phillips, *Th reformation of images: destruction of art in England, 1535-1660,* Berkeley, Los Ángeles y Londres, 197; Natalie Zemon Davis, «The rites of violence: religious riot in sixteenth-century France», *Past an Present,* núm. 59, mayo de 1973, págs. 51-91; Bob Scribner, «Reformation, carnival and the wor turned upside-down», en *Städtische Gesellschaft und Reformation*, ed. Ingrid Bàtori. Stuttgart, 198 págs. 234-264; Solange Deyon y Alain Lottin, *Les «casseurs» de l'été 1566. L'iconoclasme dans le no de la France,* París, 1981; Werner Hofmann (ed.), *Luther und die Folgen für die Kunst,* catálogo de exposición, Hamburger Kunsthalle de Hamburgo, Múnich, 1983; D. Freedberg, *Iconoclasm a painting in the revolt of the Netherlands 1566-1609,* Nueva York y Londres, 1988; M. Aston, *Englan iconoclasm, I: laws against images,* Oxford, 1988; Belting, *Bild und Kult;* Bob Scribner (ed.), *Bil und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit,* Wiesbaden, 1990; O. Christin, *L révolution symbolique. L'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique,* Paris, 1991; S. Michal *The Reformation and the visual arts: the protestant image question in Western and Eastern Eur* Londres y Nueva York, 1993.

[17] Véase capítulo 14, págs. 407-409.

rreligionarios a proclamar su fe y tomar partido; en el otro extremo, las autoridades protestantes estaban sobre todo preocupadas por evitar el extremismo y poner freno al potencial revolucionario de la iconoclasia[18]. Esta iconoclasia «oficial» condujo asimismo a un proceso de selección basado en distinciones entre las imágenes que se tenían por peligrosas y las que no. En cuanto a los factores estéticos, se ha destacado muchas veces la coincidencia entre la Reforma y el desarrollo de nuevas técnicas para la multiplicación de imágenes y de nuevas formas y estándares de realismo. Las estampas baratas y populares hicieron ubicuas las imágenes, mientras que la habilidad de los grandes artistas promovió tanto la fusión de imagen y modelo como la diferenciación entre imágenes únicas del mismo modelo [4]. Los efectos inhibidores del aniconismo protestante sobre la imaginación y la producción artística de una parte considerable de Europa son bien conocidos. Pero las consecuencias de la Reforma para el desarrollo general del arte son más trascendentales y menos unilaterales, como Werner Hofmann ha demostrado de manera convincente. Según Hofmann, la premisa de Lutero de que las imágenes no eran en sí mismas responsables de los usos a los que eran sometidas equivalía a una liberación, y la expulsión de las imágenes de los servicios religiosos condujo finalmente no solo al florecimiento del arte profano sino a la definición de Kant del arte como el objeto de un «goce desinteresado», a la condena de las actitudes iconoclastas por arcaicas y a la instauración de una «religión del arte»[19]. De manera similar, John Phillips ha visto en la «Reforma de las imágenes» de la Inglaterra de los siglos XVI y XVII el origen del «paso del arte como accesorio de la religión a su concepción como actividad autónoma»[20].

La Revolución Francesa

Se reconoce de modo general que la Revolución Francesa constituyó un momento decisivo en la historia tanto de la destrucción como de la conservación del arte. En un intento de resumir la evolución de la iconoclasia, con la bizantina «querella de las imágenes», la Reforma y la Revolución como sus principales etapas, Karl-Adolf Knappe vio en la Revolución la culminación de un triple proceso

---

18 Christin, *Une révolution symbolique*, págs. 355-357; véanse también M. Warnke, «Durchbrochene Geschichte? Die Bilderstürme der Wiedertäufer in Münster 1534/1535», en *Bildersturm*, ed. Warnke, págs. 711-712; Peter Jezler, «Etappen des Zürcher Bildersturms. Ein Beitrag zur soziologischen Differenzierung ikonoklastischer Vorgänge in der Reformation», en *Bilder und Bildersturm*, ed. Scribner, págs. 143-174; O. Christin, «L'iconoclasme huguenot. "Praxis pietatis" et geste révolutionnaire», *Ethnologie française*, XXIV/2, 1994, págs. 216-225 (pág. 216).

19 W. Hofmann, «Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion», en *Luther und die Folgen für die Kunst*, ed. Hofmann, págs. 46-51.

20 Phillips, *The reformation of images*, pág. 209.





4. Michael Ostendorfer, *La peregrinación a la imagen de la Virgen Hermosa de Regensburg*, 1520, xilografía. Kunstsammlungen der Veste Coburg. En la parte baja figura el comentario manuscrito de Durero de 1523, en el que condena la práctica idólatra de peregrinar a visitar las estatuas de la Virgen de Erhard Heydenreich y el cuadro, supuestamente milagroso, atribuido a san Lucas.

en que el «contenido espiritual» de los ataques se diluye, sus objetivos se amplían y la importancia de los componentes estéticos se incrementa[21]. André Chastel observada que la noción misma de *patrimoine* había «nacido de los inauditos desastres de la Revolución»[22]. Las contradicciones y paradojas de este Jano han estado abiertas a la interpretación y a la controversia, pues la destrucción del arte se convirtió en un argumento de peso en la evaluación de la Revolución en su conjunto. Desafortunadamente, y de manera típica, el aspecto destructivo ha seguido siendo mucho menos estudiado que el conservador[23].

K.-A. Knappe, «Bilderstürmerei. Byzanz - Reformation - Französische Revolution», *Kunstspiegel*, III, 1981, págs. 265-285 (págs. 281-285).

[22] Chastel, *Introduction à l'histoire de l'art français*, pág. 114.

[23] Las principales obras recientes sobre la iconoclasia de la Revolución Francesa son Gabriele Sprigath, «Sur le vandalisme révolutionnaire (1792-1794)», *Annales historiques de la Révolution française*, núm. 242, octubre-diciembre de 1980, págs. 510-535; Daniel Hermant, «Le vandalisme révolutionnaire», *Annales ESC*, XXXIII, 1978, págs. 703-719; Claude Langlois, «Les vandales de la Révolution», *L'histoire*, núm. 99, abril de 1987, págs. 8-14; Bronislaw Baczko, *Comment sortir de la Terreur. Thermidor et la Révolution*, París, 1989, págs. 255-304; Klaus Herding, «Denkmal-



5. *El ídolo derribado*, 1791, grabado y aguatinta. Bibliothèque Nationale de France, París. La estampa ataca a la persona del monarca (el busto de Luis XVI) pero defiende la monarquía (el manto flordelisado, la corona) con el rótulo «la sostendremos hasta la última gota de nuestra sangre».

La importancia de los objetos simbólicos y su manipulación durante la Revolución se pueden relacionar, como ya hemos mencionado, con su importancia bajo el *Ancien Régime*. La profanación de las imágenes contribuyó a la deslegitimación del rey antes de su eliminación final **[5]**[24]. En contraste con la Reforma, era menos a las imágenes que a su contenido simbólico a lo que se oponían los revolucionarios. Esto podía permitir la conservación de obras, siempre y cuando se rompiera o se reinterpretara su relación simbolizadora. Pero como lo que se estaba cuestionando era el orden entero de la sociedad y no solamente a algunos de sus miembros, el «contenido simbólico» rechazado se definía en un sentido generalizador que ponía en peligro un espectro de objetos de amplitud proporcional: no solo escudos, retratos y efigies del monarca y de los miembros de la nobleza y la Iglesia —aunque tales objetos fueron los más directa y sistemáticamente

sturz und Denkmalkult – Revolution und Ancien Régime», *Neue Zürcher Zeitung*, 30-31 de enero de 1993, págs. 63-64; Édouard Pommier, *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, París, 1991, págs. 93-166; Simone Bernard-Griffiths, Marie-Claude Chemin y Jean Erhard (eds.), *Révolution française et «vandalisme révolutionnaire»*, París, 1992; Dominique Poulot, «Le sens du patrimoine hier et aujourd'hui (note critique)», *Annales ESC*, XLVIII, 1993, págs. 1601-1613; Roger Bourderon (ed.), *Saint-Denis ou le jugement dernier des rois*, Saint-Denis, 1993; Richard Wrigley, «Breaking the code: interpreting French revolutionary iconoclasm», en *Reflections of revolution*, ed. Alison Yarington y Kelvin Everest, Londres, 1993, págs. 182-195; D. Poulot, «Revolutionary "vandalism" and the birth of the museum: the effects of a representation of modern cultural terror», en *Art in Museums*, ed. S. Pearce, *New Research in Museum Studies*, 5, Londres y Atlantic Highlands, N.J., 1995, págs. 192-214.

24 Annie Duprat, *Le roi décapité. Essai sur les imaginaires politiques*, París, 1992.



Lafosse, *La demolición de dos orgullosas fachada* *la Place*
octubre de 1793, grabado. Musee Historique de Lyon. Muestra lo
fracasada resistencia de 1793. Debajo de la A de la columna izquierda se al representan
del pueblo Georges Couthon dando el simbolico primer golpe al edificio con
de plata y diciendo «Os condeno a ser demolidos en nombre de la ley



La Bastilla en los
Musee C



atacados—, sino también cualquier obra que aquellos hubieran encargado, po... do y exhibido y que se entendía por tanto que participaba de la retórica del po... y la jerarquía. Las torres podían ser consideradas enemigas de la igualdad, y l... cenizas de renovados *bruciamenti* se mezclaban con el polvo para producir ... bello efecto de una igualdad perfecta»[25]. Cuando el Terror y la guerra civil radic... lizaron aún más la lucha, se pudo negar a una ciudad entera su derecho a exist... Se privó a Lyon de su nombre (a favor de *Commune-affranchie)*, así como de algu... nos de sus ciudadanos, monumentos y edificios principales, a uno de los cuales se apostrofó en estos términos: «En nombre de la soberanía del pueblo [...] damos muerte a esta morada de crimen cuya magnificencia regia era un insulto a la po... breza del pueblo y a la sencillez de la moral republicana» **[6]**[26]. Los «emblemas del feudalismo» y «de la superstición», «juguetes» y «despojos del prejuicio y la arr... gancia» estaban por doquier, al igual que la ambición de renovar. La ruptura en comunicación y en la tradición no pudo hallar mejor expresión que la denun... de estos «emblemas» como «insultos», «ofensas» a la libre «mirada republicana... Muchas estampas revolucionarias muestran la figura del Tiempo mismo destr... zando símbolos materiales del *Ancien Régime*[27].

Las posibilidades pedagógicas, políticas e incluso económicas de la destruc... ción fueron aprovechadas desde el comienzo. Por ejemplo, la Bastilla, que er... percibida como una amenaza militar y como un símbolo de la arbitrariedad real fue entregada a un empresario privado que se denominaba a sí mismo «el ciuda... dano Palloy» y que la demolió **[7]** y fabricó —supuestamente con trozos de su muros— reliquias profanas que representaban la fortaleza y conmemoraban su caída[28]. Las destrucciones de importancia solían presentarse, o al menos represen... tarse, de una manera rebuscada **[8, 9]**. La iconoclasia desempeñó un papel en todas las fases del proceso revolucionario: para fomentarlo, para incitar a la con-

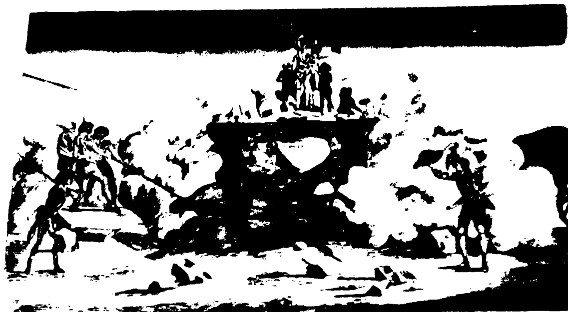
---

Procès verbaux des séances des Corps Municipaux de la ville de Lyon, Lyon, 1899-1907, Consejo general, 9 de septiembre de 1792, cit. en Paul Feuga, «De la destruction des signes de féodalité sur les monuments publics de Lyon», *Actes de l'Union des Sociétés d'Histoire du Rhône*, 1980, págs. 81-100 (pág. 88).

[26] Cit. en A. Kleinclausz, *Histoire de Lyon*, Lyon, 1939-1952 (reimpr. Marsella, 1978), II, pág. 349.

Sobre la retórica de la «mirada ofendida», véanse E. Pommier, «La théorie des arts», *Aux armes et aux arts! Les arts de la Révolution 1789-1799*, ed. Philippe Bordes y Régis Michel, París, 1988, págs. 168-199 (págs. 178-180), y Poulot, «Revolutionary "vandalism" and the birth of the museum», pág. 207 Para un ejemplo de estampa que muestra al Tiempo como iconoclasta, véase la titulada *La Révolution française arrivée sous le règne de Louis XIV*, de Duplessis, reproducida (y comentada) en *La Révolution française et l'Europe*, catálogo de la exposición, Galeries Nationales du Grand Palais, París, 1989, II, págs. 404-445, y —en una versión revisada— en K. Herding y R. Reichardt, *Die Bildpublizistik der Französichen Revolution*, Frankfurt, 1989, págs. 91-94.

Hans-Jürgen Lüsebrink, «Votivbilder der Freiheit – der "Patriote Palloy" und die populäre Bildmagie der Bastille», en *Die Bastille – Symbolik und Mythos in der Revolutionsgraphik*, catálogo de la exposición, Landesmuseum Mainz und Universitätsbibliothek Mainz, Mainz, 1989, págs. 71-80



8. *El mayor de los déspotas, derribado por la Libertad*, 1792, estampa coloreada. Bibliothèque Nationale de France, París. Una representación simbólica del derribo de la estatua ecuestre de Luis XIV, obra de François Girardon, en la Place Vendôme, el 12 de agosto de 1792.



9. Jacques Bertaux, *Destrucción de la estatua ecuestre de Luis XIV*, 1792, dibujo a pluma y tinta. Musée du Louvre, París.

vicción o al miedo y para hacer que el cambio pareciera y deviniera irreversi
Pero al igual que variaban los actores individuales, las metas y las circunstanc
también variaba el modo de manejar los objetos. Klaus Herding ha propuesto
cientemente una tipología de estos tratos, diferenciando entre las sustituciones
signos visuales e inscripciones en monumentos, sus cambios de nombre o dedic
ción; la transformación o sustitución de obras enteras; el entierro, decapitación
destierro de estatuas, tratadas como si fuesen personas de verdad; el traslado
monumentos de su emplazamiento público a salas especiales (museos que tiene
su propia aura), y la aniquilación. Como se puede observar, la eliminación total n
es más que una entre varias soluciones. Richard Wrigley ha insistido, con razón, e
la importancia de la transformación y la reutilización, proponiendo aplicar a esta
categoría el concepto de *rature* [tachadura] de Derrida[29]. Los borrados y modifica-
ciones afectaron en su mayoría a escudos e inscripciones, disociando así las obras
de sus lugares y funciones originales y redefiniéndolas. La reutilización de fragmen-
tos, materiales o emplazamientos aspiraba a una ulterior simbolización y conme-
moración de la aniquilación y sustitución, que marcaban un hito, del viejo orden[30].

Como las autoridades protestantes, las revolucionarias estaban deseosas de dar a la iconoclasia un marco legal de justificación, ejecución y control. Tenía un componente estético, con la crítica del arte como un lujo —innecesario, inclu pernicioso para la humanidad—, a la cual Jean-Jacques Rousseau había hech una contribución especial en el plano teórico y que se podía resumir en la fórmu la iconoclasta «monumento de vanidad destruido en aras de la utilidad»[31]. Pe una visión positiva del potencial moral, político y económico además de estétic del arte era aún más importante para la aproximación a las obras existentes y pa los proyectos artísticos (en su mayoría no ejecutados) de la Revolución. Era fun damental la posibilidad de diferenciar signo y significado. En varios ejemplo podemos observar el cambio de contenido al que era sometido un objeto, u motivo o un tipo y que justificaba su conservación. Dussaulx declaró el 4 de agos to de 1792 ante la Convención Nacional que la Porte Saint-Denis de París, «al estar [...] dedicada a Luis XIV [...] merece el odio de los ciudadanos libres, pero esta puerta es una obra maestra»; un informe sobre las tumbas regias de Saint-Denis proponía exceptuar de la fundición la parte superior de un cetro de plata dorada que «no forma parte de un cetro sino que es una pieza de orfebrería del siglo XIV»; y un miembro de la Convención, Gilbert Romme, señaló que la flor de lis era antes «una prenda de orgullo para los reyes y un sello nacional para las ar-

---

Wrigley, «Breaking the code», pág. 185.

Véanse por ejemplo los proyectos de erigir un monumento en el sitio de la Bastilla, en *La Révolution française et l'Europe*, págs. 409-411.

Inscripción en una medalla de 1793 que conmemora la fundición de una campana medieval de la catedral de Rouen, cit. en Réau, *Histoire du vandalisme*, I, pág. 367 (1994, pág. 483).

tes», con lo cual era un error atacar las obras de los artistas franceses por la primera de estas funciones[32]. Los valores a los que los objetos se habían unido y que, en tanto que testimonios históricos y obras de arte, mostraban para compartir o ilustrar eran contrarios a los particulares y a los ligados a la clase social: eran nacionales e incluso —al menos virtualmente— universales. Esto se aplicó primero a ciertos objetos que fueron exceptuados de la destrucción por su «interés para el arte» o «para la historia» y permitió un proceso de selección y purificación que formó parte de la política de la memoria de control estatal, pero los argumentos expuestos para la conservación implicaban una validez general. Por lo que atañe a las obras (más o menos) muebles, los museos públicos se convirtieron en los lugares privilegiados donde se les dotó de una nueva función. Ni la idea de patrimonio colectivo ni la institución del museo fueron inventadas por la Revolución, pero la redefinición de la nación y del Estado, así como la desposesión de la Corona, la nobleza y la Iglesia, les otorgaron una relevancia inusitada[33].

La estigmatización de la iconoclasia fue otro instrumento de esta asignación de nueva función. Los destructores fueron acusados de hacer mal uso de unos objetos que no entendían y de actuar de una manera indigna de la nación regenerada de la que formaban parte. Un miembro de la Convención, el Abbé Grégoire, ya mencionado a este respecto, no fue en modo alguno el primero ni el único en condenar públicamente a los «vándalos» y el «vandalismo» **[10]**, pero se prestó particular atención a sus tres *Rapports* de 1794. El otro héroe principal de la lucha por la conservación fue Alexandre Lenoir **[11]**, un pintor a quien se cedió el antiguo convento de los Petits-Augustins para ubicar su Musée des Monuments Français, una colección enormemente influyente de arte medieval descontextualizado que se proponía enriquecer por todos los medios posibles[34]. También se acusó a los iconoclastas de destruir la riqueza pública, de difamar la imagen de la Francia revolucionaria y de trabajar para los enemigos de esta, en especial *émigrés*.

---

[32] *Le Moniteur*, núm. 237, 4 de agosto de 1792, cit. en Choay, *L'allégorie du patrimoine*, pág. 87 Rapport Poirier, 13 de Brumario del año II, «concernant la démolition des monuments de l'églis paroissiale de Franciade —ci-devant Saint-Denis— en France», en *Procès Verbal de la Commissio des Monuments*, II, 211, publicado en *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 3.ª serie, XVIII, 190. cit. de E. Castelnuovo, «Arti e rivoluzione. Ideologie e politiche artistiche nella Francia rivoluzi naria», *Ricerche di Storia dell'Arte*, núms. 13-14, 1981, págs. 5-20 (págs. 12, 18, n. 59); *Archi parlementaires*, 79, pág. 100, cit. en Sprigath, «Sur le vandalisme révolutionnaire», pág. 521.

[33] Castelnuovo, «Arti e rivoluzione»; D. Poulot, «La naissance du musée», *Aux armes et aux ar* págs. 201-231.

[34] P. Marot, «L'abbé Grégoire et le vandalisme révolutionnaire», *Revue de l'art*, núm. 49, 19 págs. 36-39; Poulot, «La naissance du museé»; Anthony Vidler, «Grégoire, Lenoir et les "monume parlants"», en *La Carmagnole des Muses. L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, ed. Je Claude Bonnet, París, 1988, págs. 131-154; Pommier, *L'art de la liberté*; Francis Haskell, *His and i images: art and the interpretation of the past*, New Haven y Londres, 1994, págs. 236-25



10. E. le Sueur, *Vándalo. Des*
de los productos de las artes, c. 1
gouache. Musée Carnavalet, P



11. P.-J. Lafontaine, *Alexandre Lenoir oponiéndose a la destrucción de las tumbas reales en la iglesia de Saint-Denis*, 1793, dibujo. Musée Carnavalet, París.

Con la caída de Robespierre, el «vandalismo» fue relacionado con el Terror y se convirtió en instrumento de su condena, aunque los propiedades secularizadas y nacionalizadas continuaron siendo presa de sus nuevos dueños. Como sintéticamente formuló Klaus Herding, la transformación por Lenoir del concepto de monumento, que pasó de ser instrumento de dominación a serlo de instrucción, junto con la apropiación por parte de Grégoire de los monumentos como obras de arte y la condena de su destrucción como «vandalismo», hicieron posible —por lo menos en teoría— ir más allá de la destrucción y abjurar de ella. No es casual que Schiller, que en 1788 había atribuido la iconoclasia holandesa al populacho, concluya su drama *Guillermo Tell* (1804) con la pregunta de qué hacer con el sombrero de Gessler, el ejemplo más burdo de un humillante signo de poder. Varias voces reclaman su destrucción, pero Walter Fürst, que representa a una élite social y moral entre los insurgentes, replica: «¡No! ¡Conservémoslo! ¡Debía ser instrumento de tiranía; que sea eterno símbolo de libertad!»[35].

La defensa y la erosión del patrimonio

Las posteriores restauraciones políticas no pudieron anular aquellas profundas transformaciones, en las que se basan de una u otra forma las situaciones que examinaremos en los capítulos siguientes. Los museos, en un principio refugio para tantos objetos arrancados de sus contextos originarios, se fueron convirtiendo en el lugar «natural» para contemplar los testimonios históricos y, más aún, para disfrutar y estudiar «por sí mismas» las obras de arte. Esto significó también que el *destino* más prestigioso (en términos de función además de emplazamiento) de las nuevas obras fuese el museo, denunciado por los críticos conservadores como Quatremère de Quincy como la negación del arte y fuente de su decadencia[36]. La definición y evaluación de la autonomía del arte seguiría siendo hasta hoy una cuestión cuya importancia no es posible exagerar; veremos algunos de los numerosos intentos de resocializar o reinstrumentalizar el arte que seguirían. El

---

Wilhelm Tell. Schauspiel von Schiller, Tubinga, 1804, págs. 212-213; véanse M. Warnke, «Vor der Gewalt gegen Kunst zur Gewalt der Kunst. Die Stellungnahmen von Schiller und Kleist zum Bildersturm», en *Bildersturm*, ed. M. Warnke, Frankfurt, 1977, págs. 99-107; D. Gamboni, «"Instrument de la tyrannie, signe de la liberté": la fin de l'Ancien Régime en Suisse et la conservation des emblèmes politiques», en *Les iconoclasmes*, ed. S. Michalski, *L'art et les révolutions*, XVII Congres Internacional de Historia del Arte, Estrasburgo, 1-7 de septiembre de 1989, IV, Estrasburgo, 199[illegible], págs. 213-228.

[36] Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Ital[illegible]* 1796, ed. É. Pommier, París, 1989; Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destinati[illegible] des ouvrages de l'art*, 1815, París, 1989; René Schneider, *Quatremère de Quincy et son interventi[illegible] dans les arts (1788-1830)*, París, 1910; Pommier, *L'art de la liberte*, págs. 414-443.

nuevo espacio público, ya visible en el siglo XVIII, y el control estatal de los a culturales (particularmente en Francia) llevaron a desarrollar unas institu específicas y un «campo artístico» en el sentido en que lo entiende Pierre B dieu[37]. La cultura ponía de manifiesto las deficiencias del universalismo here de la Ilustración y de la Revolución: el arte, en teoría propiedad espiritual y —a de los museos— material de todos, representaba una serie de prácticas social te determinadas y distintivas. Podía, pues, contribuir a dar carta de naturale las desigualdades —en la medida en que el uso desigual del arte se explicab razón de unas innatas diferencias de sensibilidad— y a una «violencia simból que en ocasiones provocaría, como veremos, reacciones violentas. La crecien autonomía del arte significaba asimismo especialización y una distribución ca vez más limitada de la competencia y del poder específico (cultural). Desde pri cipios del siglo XIX en adelante, el recurso a la violencia contra el arte debe ent derse por lo tanto en relación con la posibilidad o imposibilidad de acceder medios legítimos de expresión, como un punto oscuro en la economía de la ción entre el arte y el público.

Por motivos de tiempo y de dinero, las principales realizaciones artísticas Revolución no fueron los enormes monumentos que se habían proyectado estampas y fiestas[38]. Sin embargo, la idea del arte como propaganda siguió viva y no renunciaron a ella ni Napoleón ni gobernantes posteriores. Con tod vio afectada por los cambios que experimentaron las ideas sobre el arte y el p Habiéndose definido el arte como un fin en sí mismo, capaz por sus propias tudes de ilustrar a la humanidad (o incluso, después, por estar en lo esencial de esa finalidad), las funciones que cumplía se podían considerar extrínsecas, cesorias y finalmente indeseables. Esto era válido para el arte religioso (véase c tulo 12) y para el arte político. El *Auftragskunst* (arte por encargo) no desapar ría pero iba perdiendo legitimidad, prestigio y por tanto —dicho esto con pl conciencia del sesgo heredado de la historiografía modernista— calidad. Po que se refiere a las repúblicas, las monarquías parlamentarias y las democracias carácter abstracto y despersonalizado del poder hizo difícil la autorrepresentaci como claramente demostró el concurso celebrado en Francia en 1848 para cr la imagen oficial de la II República[39] Por supuesto hay que admitir importan

---

Para más sobre este tema, véanse Thomas Crow, *Painters and public life in eighteenth-cent Paris*, New Haven y Londres, 1985; R. Wrigley, *The origins of French art criticism from the Anc Régime to the Restoration*, Oxford, 1993; P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du cha littéraire*, París, 1992.

[38] K. Herding, «Utopie concrète à l'échelle mondiale: en *La Révolu tion française et l'Europe*, I, págs. xxi-1.

[39] Maurice Agulhon, *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaine de 1789 à 1880*, París, 1979, págs. 85-128; Marie-Claude Chaudonneret, *La figure de la République. Le concours de 1848*, París, 1987; M.-C. Chaudonneret, «1848 "La République des Arts"», *Oxford Art Journal*, núme-

diferencias según el régimen y el país: un ejemplo oportuno es la III República, que desarrolló un programa artístico pedagógico cuya evaluación estética llegaría a constituir un índice de la opinión en materia de arte político[40]. Sin embargo, este aspecto politológico se combinaba con el artístico para limitar el recurso al arte para el uso político directo, suponiendo que la posesión y promoción del gran arte pudieran acarrear una ventaja política indirecta y que, como subrayó Martin Warnke, las imágenes industriales ofrecieran nuevas posibilidades para la propaganda en comparación con las hechas a mano[41].

En el transcurso de los siglos XIX y XX se infligieron enormes pérdidas al patrimonio definido tras la Revolución, sobre todo a las obras inmuebles de arquitectura y artes «aplicadas» a ella. Aparentemente, estas destrucciones no fueron causadas por una oposición a lo que estos objetos representaban[42]. Pero tal vez sea más correcto decir que el contenido simbólico que provocó su eliminación o impidió su conservación era de una naturaleza aún más general que la simbolización del *Ancien Régime,* la cual había ampliado los objetivos de la iconoclasia revolucionaria. Era el hecho de pertenecer —y por tanto ejemplificarlo— a un estado obsoleto del mundo en términos técnicos y estéticos (una contrapartida al «valor de antigüedad» de Riegl, como veremos después)[43]. La «ideología» que promovió y justificó las destrucciones era también abarcadora y tendía a trascender las divisiones políticas tradicionales: era la primacía de la economía y la «religión» del progreso. En consecuencia, este tipo de «iconoclasia» fue más cosa de todos los días que de estallidos violentos; se ejecutó preferentemente «desde arriba» dentro de un marco legal y se debió sobre todo a propietarios y autoridades. Tampoco se libró de ella el Nuevo Mundo, que en general escapó a las destrucciones a gran escala causadas en Europa por las guerras y los acontecimientos políticos. Montalembert, uno de los principales opositores a esta «barbarie», pudo clasificarla así según sus autores: Gobierno, alcaldes y concejales, sacerdotes y comités de la Iglesia y propietarios. Se unió a Victor Hugo en la lucha por lograr apoyo material para la memoria colecti-

---

ro 1, 1987, págs. 59-70; M. Warnke, «Die Demokratie zwischen Vorbildern und Zerrbildern», er *Zeichen der Freiheit: Das Bild der Republik in der Kunst des 16. bis 20 Jahrhunderts*, catálogo de l: exposición, ed. D. Gamboni y Georg Germann, Bernisches Historisches Museum und Kunstmu seum Bern, Berna, 1991, págs. 75-97.

[40] *Le triomphe des mairies. Grands décors républicains à Paris 1870-1914*, catálogo de la exposi ción, Musée du Petit Palais de París, París, 1986; Miriam R. Levin, *Republican art and ideology i late nineteenth-century France*, Ann Arbor, 1986; Maurice Agulhon, *Marianne au pouvoir. L'imager et la symbolique républicaine de 1880 à 1914*, París, 1989; *Quand Paris dansait avec Marianne 187 1889*, catálogo de la exposición, Musée du Petit Palais de París, París, 1989; Pierre Vaisse, *La Tro sième République et les peintres*, París, 1995.

[41] M. Warnke, «Bilderstürme», en *Bildersturm*, ed. Warnke, pág. 9.

Hinz, «Säkularisation als verwerteter "Bildersturm"», en *Bildersturm*, ed. Warnke, págs. 108-12

[43] Véanse capítulos 11 y 15.

va, afirmando que «las memorias largas hacen pueblos grandes», y, de manera típica, contrapuso el arte al poder como tal: «el poder tiene la facultad de degradar y despopularizar el arte»[44]. Irónicamente, las transformaciones de obras encaminadas —al menos supuestamente— a conservarlas les parecían, a él y a otros influyentes defensores del patrimonio, equivalentes a destrucciones, de modo que bautizó una variedad desconocida para Grégoire como «vandalismo restaurador»[45]. Las concepciones y la práctica de la restauración evolucionarían hacia un mayor respeto pero también hacia una visión más problemática del «estado original» de los objetos, en última instancia incluyendo sus restauraciones anteriores.

La caída de la columna Vendôme

Esto no significa que los ataques, modificaciones y destrucciones motivados por la función y el contenido concretos de las obras desaparecieran. En la misma medida en que se continuó encargando arte político, se le siguió maltratando como cuestión de procedimiento burocrático o en épocas de agitación[46]. En Francia, donde ascendieron y cayeron regímenes contrarios en rápida sucesión, podemos encontrar infinidad de esas *ratures;* el palimpsesto más conocido y llamativo es el *lieu de mémoire* alternativamente identificado como la «église Sainte-Geneviève» y el secular «Panthéon». El exterior (frontón, inscripción y estatua de coronamiento) y la decoración interior se siguieron adaptando a estos propósitos opuestos[47]. Sin embargo, y aunque el rango artístico de los monumentos fue disminuyendo poco a poco, la idea de patrimonio y la general condena del «vandalismo» eran proclives a despojar de legitimidad a las acciones iconoclastas y a sus autores y motivos. Esto se hacía con más facilidad si dichas acciones venían «de abajo» y era posible contraponerlas socialmente al mundo de la civilización y la cultura.

Un ejemplo destacado son los daños causados durante la lucha entre la Comuna de París y el Gobierno de Versalles en 1871[48]. La destrucción afectó sobre

---

[44] Charles de Montalembert, «Du vandalisme en France. Lettre à M. Victor Hugo», *Revue des Deux Mondes*, I, 1833, págs. 477-523 (págs. 482, 490); Ch. de Montalembert, *Du vandalisme et du catholicisme dans l'art*, París, 1839.

[45] Montalembert, «Du vandalisme en France», pág. 485; véase capítulo 11, págs. 286-290.

[46] Véanse, por ejemplo, I. Rose, «"La celebrada caída de nuestro coloso" Destrucciones espontáneas de retratos de Manuel Godoy por el populacho», *Academia*, XLVII, 1978, págs. 197-226; Edward Lilley, «Consular portraits of Napoleon Bonaparte», *Gazette des Beaux-Arts*, 6, CVI, 1985, págs. 147-156; Nicole Hubert, «À propos des portraits consulaires de Napoléon Bonaparte. Remarques complémentaires», *Gazette des Beaux-Arts*, 6, CVIII, 1986, págs. 23-30.

[47] Mona Ozouf, «Le Panthéon», en *Les lieux de mémoire I: La République*, ed. Pierre Nora, París, 1984, págs. 139-166; *Le Panthéon. Symbole des révolutions. De l'Église de la Nation au Temple des Grands Hommes*, catálogo de la exposición, Panteón, París, 1989.

[48] Véanse en especial Maxime du Camp, *Les convulsions de Paris*, París, 1878; Julius v. Végh,

todo a edificios incendiados como medio para detener el avance del enemigo, una nueva técnica de lucha callejera posteriormente reconocida como una inesperada consecuencia de la introducción por el barón Haussmann de amplias avenidas con la finalidad, entre otras cosas, de impedir que los insurgentes levantaran barricadas. Pero también estaban en juego elementos simbólicos, por ejemplo la quema del Hôtel de Ville; en *L'année terrible*, Victor Hugo definió la destrucción como una especie de suicidio y resumió cómo interpretaba su trasfondo social en la respuesta que le dio un incendiario cuando le explicó lo que significaba una biblioteca para la emancipación de la humanidad: «Yo no sé leer»[49]. El blanco de la Comuna con mayor carga simbólica fue la columna Vendôme, una derivación de la columna de Trajano; había sido erigida por Napoleón I en el lugar anteriormente ocupado por una estatua regia y su sobrino Napoleón III le añadió una nueva efigie del emperador. Fue condenada por la Comuna por ser un símbolo nacionalista «de tiranía y militarismo» y solemnemente derribada el 16 de mayo de 1871 **[12]**, posiblemente también a modo de sucedáneo de las victorias militares. La justificación de la destrucción y los comentarios sobre ella proporcionan sobradas pruebas de que el monumento que Paul Veyne consideraba invisible podía suscitar, en circunstancias especiales, reacciones muy enérgicas y concretas[50]. Uno de los aspectos más interesantes de este episodio es el precio que tuvo que pagar Courbet por el papel que desempeñó en él[51]. Políticamente comprometido con la Comuna, el pintor había abogado públicamente el 14 de septiembre de 1870 por el *déboulonnage* (desatornillamiento) de la columna, un neologismo con el cual, según explicó posteriormente, se había referido solamente al desmantelamiento de elementos que pudieran ser exhibidos en un lugar menos destacado para los interesados. La decisión final se tomó sin la participación de Courbet, pero los caricaturistas no dejaron de interpretar la destrucción de la columna

---

Die Bilderstürmer. Eine kulturgeschichtliche Studie, Estrasburgo, 1915, págs. 96-104; L. Réau *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français*, París, 1959, II, págs. 192-20 (1994, págs. 790-808).

[49] V. Hugo, *L'année terrible*, «Juin. VIII: À qui la faute?», París, 1874, pág. 499. Pierre Josepl Proudhon había profetizado que si se subordinaba «la ley del ideal y del capital» a los derechos d los trabajadores ya no habría iconoclastas ni vándalos (*Du principe de l'art et de sa destination social* París, 1865, pág. 63).

[50] P. Veyne, «Conduites sans croyance et œuvres d'art sans spectateurs», *Diogène*, núm. 14. julio-septiembre de 1988, págs. 3-22 (págs. 6-7).

[51] Véase en especial Bernard Gagnebin, «Courbet et la colonne Vendôme. De l'utilisation d témoignage en histoire», en *Mélanges d'histoire économique et sociale en hommage au professeur Anto Babel à l'occasion de son soixante-quinzième anniversaire*, Ginebra, 1963, II, págs. 251-271; Rodc phe Walter, «Un dossier délicat: Courbet et la colonne Vendôme», *Gazette des Beaux-Arts*, LXXXI. 1973, págs. 173-184; Linda Nochlin, «Courbet, die Commune und die bildenden Künste», *Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei*, ed. K. Herding, Frankfurt, 19 págs. 248-261, 316-318.



12. D. Vierge, *La caída de la columna Vendôme*, 16 de mayo de 1871, grabado de F. Méaulle, publicado en Victor Hugo, *L'année terrible*, París, 1874.



13. Bertall, *El ciudadano Courbet*, caricatura en *Le Grelot*, 30 de abril de 1871. La leyenda dice: «Humilde súplica de los hombres de bronce de París, que ruegan no ser fundidos».

como una nueva manifestación de la supuesta megalomanía del pintor **[13]**, y el Gobierno de la III República le ordenó pagar los 323.091 francos oro que costó su reconstrucción. Dos hechos cabe resaltar especialmente en relación con lo que nos interesa: el primero es que Courbet mencionó en su defensa que el monumento era de escaso valor estético; el segundo, que, mientras que la «iconoclasia» metafórica que ya se le atribuía como consecuencia de su categórico antitradicionalismo artístico acabó convirtiéndose en un título de gloria, esta iconoclasia literal trajo consigo excusas y explicaciones pero ninguna defensa[52].

Las Guerras Mundiales

El progreso técnico permitió en el siglo xx destrucciones (y construcciones) sin precedentes. Solo hay que pensar en la «adaptación» de ciudades y paisajes al tráfico automovilístico, en la eliminación de material arqueológico durante la construcción subterránea y el tunelado o en los efectos de la contaminación del aire sobre los monumentos de piedra. En la mayoría de los casos, aparte de las

Gagnebin, «Courbet et la colonne Vendôme», pág. 252; Charles Leger, *Courbet selon les caricatures et les images*, París, 1920; K. Herding, *Courbet: to venture independence*, New Haven y Londres, 1991, págs. 1-9 («Redeemer and charlatan, subversive and martyr: remarks on Courbet's roles»), 156-187 («Courbet's modernity as reflected in caricature»).



14. Cartel de Géo Dorival de 1919 para los Ferrocarriles del Este; anuncia viajes en tren a Reims y muestra la catedral en ruinas. Collection Maillon-Dorival, Lyon.

inconcretas oposiciones al pasado que ya he mencionado, no parece que hubiera —o haya— en juego intención alguna de destruir. ¿Y las guerras, durante las cuales la dimensión nacional de la idea de patrimonio había de entrar ineludiblemente en conflicto con la supranacional? La inclusión sistemática de objetivos civiles y el uso de medios de destrucción cada vez más masivos que caracterizaron las dos contiendas mundiales tuvieron, evidentemente, consecuencias desastrosas para el arte y en especial para los inmuebles; las piezas muebles se podían proteger mejor, amén de saquearlas al estilo tradicional[53]. Los mismos factores hacen difícil determinar hasta qué punto se tomaba deliberadamente como blanco a obras de arte, pero lo que me parece aquí la cuestión importante es que acusar al enemigo de haberlo hecho se convirtió en una arma de propaganda fundamental. Durante la I Guerra Mundial, las connotaciones etnohistóricas del concepto de «vandalismo» se explotaron al máximo, y la agresión alemana fue definida por los franceses como un intento por parte de la «barbarie teutónica» de aniquilar la «civilización

---

Wilhelm Treue, *Kunstraub: Über die Schicksale von Kunstwerken in Krieg, Revolution und Frieden*, Düsseldorf, 1957; David Roxan y Ken Wanstall, *The jackdaw of Linz*, Londres, 1964; Charles de Jaeger, *The Linz file: Hitler's plunder of Europe's art*, Exeter, 1981; Lynn H. Nicholas, *The rape of Europa: the fate of Europe's treasures in the Third Reich and the Second World War*, Nueva York, 1994; Hector Feliciano, *Le musée disparu. Enquête sur le pillage des œuvres d'art en France par les nazis*, París, 1995.



15. Gran crucifijo de madera de la iglesia de Revigny (Mosa) quemada en el incendio del 8 de septiembre de 1914, como pudo verse en la exposición *Arte asesinado,* celebrada en el Petit Palais, París, en 1917 y en el número especial de *L'art et les artistes.*

latina». El daño causado a importantes obras arquitectónicas belgas y francesas, especialmente la Biblioteca de Lovaina y la catedral de Reims [14] devino un instrumento de movilización nacional e internacional, un símbolo de la identidad negativa del enemigo. El bombardeo de la catedral de Reims provocó una protesta mundial, a la que los alemanes respondieron principalmente con justificaciones militares[34] George Bernard Shaw señaló que las torres de Reims la convertían inevitablemente en un blanco y que era estúpido llamar bárbaros a los alemanes, ya que había toda clase de pruebas de que no lo eran y porque sabían muy bien lo que habían hecho los ingle. es con su propio patrimonio medieval en tiempo de paz. Pero su voz clamó casi en el desierto Estalló una guerra de imágenes, los alemanes se sumaron a las acusaciones de vandalismo, mientras las obras dañadas eran expuestas en París como asesinado» a fin de subray. sacrílego y brutal martirio [15][36]

Albert Dalimier, «Nos richesses d'art sauvées de la destruction
ginas 140-143; *Louvain-Reims II. Documents*, Lausana, Cahiers Vau
buch, *Die Bibliothek von Löwen: Eine Episode* W
François Cochet, *Rémois en guerre (1914-1918)*
B. Shaw, «Common sense about the
14 de noviembre de 1914; véase también Vegh,
Véase el número especial «L

Este uso propagandístico de la acusación de «vandalismo» siguió siendo utilizado por todas las partes durante la II Guerra Mundial. Los alemanes, que recurrieron al bombardeo aéreo para aterrorizar y desmoralizar a poblaciones enteras **[93]**, fueron motejados de «Eróstrates modernos» y «caníbales del siglo XX»[57]. En una etapa posterior se indica un paso más en una caricatura inglesa que denunciaba la utilización de famosas obras de arte como rehenes por parte de los alemanes, con una advertencia que empieza «¡Bárbaros!» **[16]**. Los italianos falsificaron pruebas de daños al arte infligidos por los aliados en Cirene, y bautizaron la campaña de liberación en su país como «guerra contra el arte» **[17]**[58]. La dominante conciencia de esta instrumentalización del patrimonio condujo después de la contienda a la firma en 1954 de la Convención de La Haya (y quizás a la concepción de la bomba termonuclear, que destruiría vidas pero respetaría las cosas)[59]. A pesar de las instrucciones encaminadas a limitar los daños, la liberación había sido muy destructiva, y desembocó en el *Blitzkrieg* en Alemania y en la experimentación con armas nucleares en Japón. Cincuenta años después, la polémica provocada en Alemania por la conmemoración de la guerra, una estatua erigida en Londres al «Bombardero» Harris y una exposición histórica en Washington sobre la destrucción de Hiroshima demuestran lo controvertidos que han seguido siendo estos temas[60]. En las ciudades que solo habían resultado parcialmente dañadas la reconstrucción vino a ser muchas veces todavía más destructiva que la contienda, no solo por los insuficientes recursos financieros sino porque las circunstancias favorecían una modernización radical[61].

---

ejemplo de propaganda alemana, véase *La destruction des monuments artistiques sur le front occidental par les Anglais et les Français*, Weimar, Gustav Kiepenhauer Verlag, 1917.

[57] *A protest against fascist vandalism. Report of anti-fascist meeting of Soviet workers in art and literature, Moscow, november 29, 1942*, Moscú, Editorial en Lenguas Extranjeras [1942].

[58] Nicholas, *The rape of Europa*, págs. 215, 275; *La guerra contro l'arte*, Milán, 1944.

[59] *Conventions and recommendations of Unesco concerning the protection of the cultural heritage*, París, 1985, 1.ª ed. 1983, págs. 15-56; John Henry Merryman y Albert E. Elsen, *Law, ethics, and the visual arts*, Filadelfia, 1987, págs. 28-39.

[60] Henry La Farge, *Lost treasures of Europe*, Nueva York, 1946; Walter Hancock, «Experiences of a monuments officer in Germany», *College Art Journal*, V/4, mayo de 1946; Faustino Asagliano (ed.), *Il bombardamento di Montecassino, diario di guerra, di E. Grossetti, M. Matronola, con altre testimonianze e documenti*, Montecassino, 1980; David Hapgood y David Richardson, *Montecassino*, Londres, 1985; John Taylor, «London's latest "Immortal" – the statue to sir Arthur Harris of Bomber Command», *Kritische Berichte*, XX/3, 1992, págs. 96-102; Ch. M., «Lenin geht – Kaiser Wilhelm kehrt zurück. Sturz und Auferstehung deutscher Denkmäler», *Neue Zürcher Zeitung*, 30-31 de mayo de 1992, pág. 7; Lucien Delattre, «L'Allemagne commémore la nuit tragique du bombardement de Dresde», *Le Monde*, 15 de febrero de 1995; Wolfgang Hauptmann, «Dresden als "geschäftstüchtige Schöne" 50 Jahre nach der verheerenden Luftangriffen», *Neue Zürcher Zeitung*, 11-12 de febrero de 1995; Kai Bird, «Fallait-il lancer la bombe sur Hiroshima?», *Le Monde diplomatique*, agosto de 1995, pág. 5.

[61] Véase por ejemplo, sobre el caso de Saint-Malo, Régis Guyotat, «Saint-Malo détruite, Saint-Malo reconstruite», *Le Monde*, 9 de julio de 1994, págs. iv-v.



Leslie Illingworth, *el vandalo* … atura en el *Dail Mai* (marzo de 1944)



…a de / … una descripcion ilustrada de los daños …usados en Italia a obras de … por los bombardeos durante la II Guerra Mundial (Milan

En lo que concierne al arte moderno, la política nazi relativa a las imágenes tuvo efectos comparables en importancia a los de la Revolución Francesa para el «vandalismo» en general[62]. Los nazis se entregaron a la iconoclasia tradicional, tanto en Alemania como en los territorios ocupados. Un ejemplo interesante es Francia, donde el Gobierno de Vichy ordenó fundir gran número de estatuas públicas con el pretexto de reutilizar los materiales para subvenir a las necesidades de la agricultura y la industria; los monumentos y partes de monumentos hechos de piedra fueron perdonados, pero posteriores declaraciones oficiales admitieron que la «recuperación» había dado ocasión para una bien recibida «purificación de las glorias nacionales» **[97]**[63]. Pero su objetivo principal era la autonomía del arte, y su influyente originalidad consistió en oponerse primordialmente a la forma y al estilo, que denunciaron como expresiones o síntomas de «degeneración» artística, moral, «racial» y genética.

Esto, en realidad, no lo inventaron ellos; su teoría del «arte degenerado» sacó provecho de una crítica tradicional del arte moderno que se remonta a la segunda mitad del siglo XIX. Los principales hitos fueron *Entartung* [Degeneración] (1893), de Max Nordau, un libelo muy traducido y debatido contra las innovaciones de la vanguardia europea en todos los ámbitos de la cultura, y *Kunst und Rasse* (Arte y raza) (1928), de Paul Schulze-Naumburg, singularmente eficaz por su naturalización de las convenciones tradicionales de la representación del cuerpo humano y por su identificación de «deformaciones» modernistas expresivas o formalistas con fotografías de personas que muestran aberraciones físicas o mentales **[18]**[64]. Por otra parte, el arte moderno alemán había gozado del apoyo de destacados miem-

---

Sobre la persecución del arte moderno por los nazis, véanse Paul Ortwin Rave, *Kunstdiktatur im Dritten Reich*, Hamburgo, 1949; Hildegard Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbeck bei Hamburg, 1963; Günter Busch, *Entartete Kunst – Geschichte und Moral*, Frankfurt, 1969; Marcel Struwe, «"Nationalsozialistischer Bildersturm" Funktion eines Begriffs», en *Bildersturm*, ed. Warnke, págs. 121-140; Peter-Klaus Schuster (ed.), *Die «Kunststadt» München 1937: Nationalsozialismus und «Entartete Kunst»*, Múnich, 1987; Jean-Michel Palmier (ed.), *L'art dégénéré. Une exposition sous le IIIe Reich*, París, 1992; *Degenerate art: the fate of the avant-garde in Nazi Germany*, catálogo de la exposición, ed. Stéphanie Barron, Los Angeles County Museum, Los Ángeles y Nueva York, 1992.

[63] Véase Yvon Bizardel, «Les statues parisiennes fondues sous l'cccupation (1940-1944)», *Gazette des Beaux-Arts*, 6, LXXXIII, marzo de 1974, págs. 129-152, y capítulo 11, págs. 299-301. Sobre Vichy y las artes, véanse Laurence Bertrand Dorléac, *Histoire de l'art. Paris, 1940-1944*, París, 1986; Michèle C. Cone, *Artists under Vichy: a case of prejudice and persecution*, Princeton, 1992; L. Bertrand Dorléac, *L'art de la défaite (1940-1944)*, París, 1994.

[64] M. Nordau, *Degeneración*, Madrid, 1902; P. Schulze-Naumburg, *Kunst und Rasse*, Múnich 1928.



18. Doble página en la que se comparan «detalles de cuadros de la "escuela moderna"» (entre ellos obras de Modigliani y Schmidt-Rottluf) con fotografías de anormalidades físicas y mentales, de Paul Schulze-Naumburg, *Kunst und Rasse* (Múnich, 1928).

bros de las clases altas y las instituciones oficiales de la República de Weimar, mientras que la oposición a él estaba efectiva o potencialmente extendida en amplios sectores de la población, sobre todo en las clases medias. La persecución del «arte degenerado» representaba por lo tanto, como otros aspectos del nazismo, una aprovechamiento consciente de la situación para fines políticos. Pero tenía también raíces más profundas y menos instrumentales. El propio Hitler era un pintor fracasado, algunos miembros del Partido bien situados propugnaban otras actitudes hacia el arte moderno y el miedo a la «decadencia» era esencial en la visión nazi del mundo[65]. Sea como fuere, etiquetaron a los artistas, les prohibieron trabajar, los obligaron a huir y a algunos los mataron; las obras fueron sacadas de los museos y vendidas fuera de Alemania o quemadas. El *gesundes Volksempfinden* («sano sentir popular») era cínicamente empleado contra los valores, las instituciones y la independencia del campo artístico[66]. Esta persecución constituyó el

---

Édouard Comte y Cornelia Essner, *La quête de la race: une anthropologie du nazisme*. París, 1995.

Sobre este concepto y su posterior uso contra el arte moderno, véase *Im Namen des Volkes: das «gesunde Volksempfinden» als Kunstmassstab*, catálogo de la exposición, Wilhelm-Lehmbruck Museum der Stadt Duisburg, 1979.



19. La pared dadá de la exposición *Entartete Kunst (Arte degenerado)*, Múnich, 1937; el letrero «Nehmen Sie Dada ernst!» («¡Tómense en serio el dadá!») se atribuyó a George Grosz.



20. Inauguración de la Erste Internationale Dada-Messe (Primera Feria Internacional Dadá) en la galería Burchard, Berlín, julio de 1920. En el ángulo superior izquierdo vuelve a aparecer «Nehmen Sie Dada ernst!». Grosz está de pie a la derecha, con sombrero

lado destructivo de una reinstrumentalización del arte con fines propagandísticos que desarrolló sus propios aspectos destructivos en el terreno de la arquitectura y el urbanismo. En ninguna parte es tan visible esta simetría como en las dos exposiciones presentadas simultáneamente en Múnich en 1937: la *Grosse Deutsche Kunstaustellung [Gran exposición de arte alemán]* y *Entartete Kunst [Arte degenerado]*[67]. La segunda, que recorrió triunfalmente otras ciudades alemanas, fue el gran ejemplo de una exposición difamatoria, en la cual las obras exhibidas eran degradadas al papel de prueba e ilustración de los mismos reproches dirigidos contra ellas. Curiosamente, la sección de la muestra dedicada a los dadaístas **[19]** volvía contra estos las armas «iconoclastas» que ellos mismos habían forjado y reproducía el lema dadá «Nehmen Sie Dada ernst!» [«¡Tómense en serio el dadá!»] **[20]**: como ha observado Peter-Klaus Schuster, Hitler sí que se tomó en serio el dadá[68].

«Arcaísmos» modernos

El intento nazi de reinstrumentalizar el arte contribuyó al descrédito del arte estatal, del arte por encargo, del arte político e incluso, hasta cierto punto, del arte público. Lo mismo sucedió con su equivalente soviético, teorizado como «realismo socialista», sobre todo durante la Guerra Fría[69]. Pero la persecución del «arte degenerado» tuvo aún más importancia para consolidar en Occidente la idea de que es ilegítimo atacar el arte, y en especial el arte moderno. Tras la liberación, la iconoclasia nazi sería frecuentemente evocada no solo para evaluar la agresión física sino también para acallar las críticas verbales a un vanguardismo cada vez más oficializado. Esa ilegitimidad no significó que el arte (moderno) dejase de ser atacado, pero era proclive a dar a la agresión un carácter anónimo y clandestino.

Mario-Andreas von Lüttichau, «"Deutsche Kunst" und "Entartete Kunst": die Münchner Ausstellungen 1937», en *Die «Kunststadt» München 1937*, ed. Schuster, págs. 83-118.

[68] P.-K. Schuster, «München – das Verhängnis einer Kunststadt», en *Die «Kunststadt» München 1937*, ed. Schuster, págs. 30-31.

[69] Sobre el arte oficial de los regímenes autoritarios y totalitarios (con la debida advertencia en contra de unificaciones simplificadoras), véanse Berthold Hinz, Hans-Ernst Mittig, Wolfgang Schäch y Angela Schönberger (eds.), *Die Dekoration der Gewalt: Kunst und Medien im Faschismus*, Giessen 1976; Igor Golomstock, *Totalitarian art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, Londres, 1990; Christine Lindey, *Art in the Cold War: from Vladivostok to Kalamazoo, 1945-1962*, Londres, 1990; *Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956*, catálogo de la exposición, ed. Jan Tabor, Künstlerhaus de Viena, Baden, 1994; *Art and power: Europe under the dictators, 1930-45*, catálogo de la exposición, Hayward Gallery de Londres, Londres, 1995. Para el realismo socialista véase además el capítulo 3.



21. El Puente Viejo (Stari Most), de 1557 de Mostar, Bosnia, en diciembre de 1912, fue destruido por fuego de artillería en noviembre de 1993 y reconstruido entre 1997 y 2003.

Estos aspectos serán examinados en los capítulos siguientes. Pero antes de emprender esta exploración es preciso plantear una última cuestión general: las historias que hemos esbozado —con el debido respeto a lagunas, hipótesis e interrogantes— ¿sugieren que la iconoclasia, en particular la iconoclasia de motivación política, representa hoy un anacronismo o al menos un arcaísmo? Es una opinión expresada con frecuencia en relación con toda clase de ataques contra el arte y a la que se adhirió Martin Warnke en su introducción de 1973[70]. Sin embargo, tal vez esto no sea más que hacerse ilusiones basadas en supuestos sociocéntricos sobre el progreso unidirecccional e irreversible de la humanidad, así como una manera, como el concepto de «vandalismo», de reprimir la cosa situándola en alguna parte en el tiempo (el pasado) y en el espacio (la barbarie). El fin del imperio soviético y del «equilibrio» de la Guerra Fría ha hecho difícil mantener esa postura. Todos los días vemos cómo el mal uso (y el uso) y la destrucción (y la creación) de objetos, entre ellos obras de arte, desempeñan un papel frecuente y en ocasiones cru-

Warnke, «Bilderstürme», págs. 8-9.

cial en la transformación de las sociedades. Podemos atenernos a la concepción de nuestro mundo como la meta de la humanidad y el fin de la historia y considerar estos fenómenos una regresión temporal a etapas de desarrollo anteriores, o utilizarlos para revisar nuestra manera de entendernos a nosotros mismos y comprender la importancia del «simbolismo» en nuestras sociedades[71]. El papel primordial de las identidades —en oposición a los territorios— en conflictos recientes es precisamente una razón para la rampante destrucción de «objetos culturales». En la antigua Yugoslavia sufrieron edificios (sobre todo iglesias) e imágenes en el transcurso de la «limpieza étnica»; la concentración en objetivos urbanos ha justificado el uso del neologismo «urbicida»[72]. En ningún caso ha sido más transparente la dimensión primordialmente simbólica de la destrucción que en el del Puente Viejo de Mostar **[21]**, al sur de Bosnia, el 9 de noviembre de 1993, que fue acompañado de los conmovedores testimonios de los habitantes de la ciudad, que expresaron su pesar porque no hubieran sido destruidos ellos o sus seres queridos en vez del puente[73]. Esta proximidad de las obras a las personas es asimismo ilustrada por el hecho de que los autores puedan ser perseguidos en lugar de sus obras o junto con ellas, como demuestran la persecución de Salman Rushdie, la destrucción de la estatua de Pir Sultan Abdal, poeta del siglo XVI, o la muerte de cuarenta escritores y artistas en un incendio provocado, en Sivas (Anatolia), el 2 de julio de 1993[74]. La amenaza representada por esa violencia hace que sea aún más importante recordar que, aunque haya muchos mundos de interpretación, todos entran en conflicto en un único mundo.

---

[71] Véase Paul Ricoeur, «Ideology and utopia as cultural imagination», *Philosophical Exchang* núm. 2, 1976, págs. 17-28; véase también Claude Reichler, «La réserve du symbolique», *Les Tem Modernes*, XLVIII, núm. 550, mayo de 1992, págs. 85-93.

[72] Ivan Straus, *Sarajevo, l'architecte et les barbares*, París, 1994, pág. 11, en referencia al arquite to serbio y antiguo alcalde de Belgrado Bogdan Bogdanovic; *ARH Magazine for Architecture. Tо Planning and Design*, núm. 24, junio de 1993: «Sarajevo»; Florence Hartmann e Yves Heller, « patrimoine perdu de l'ex-Yougoslavie. Prolongement de la "purification" etnique, la "purificatic culturelle détruit les derniers symboles identitaires», *Le Monde*, 20 de octubre de 1993, pag. *Urbicide Sarajevo. Dossier*, Asociación de Arquitectos DAS-SABIH Sarajevo, 2.ª ed., París, 1995

[73] Jean-Baptiste Naudet, «La destruction du pont de Mostar est un sacrilège irréparable pour musulmans de Bosnie», *Le Monde*, 16 de noviembre de 1993.

[74] Nedim Gürsel, «Le cafetan des poètes», *Le Monde*, 13 de agosto de 1993, pág. 12.

3
La caída de los «monumentos comunistas»

Desde la caída del Muro de Berlín en noviembre de 1989 se ha hablado mucho de estatuas y monumentos en los medios de comunicación occidentales. De hecho, aunque estatuas y monumentos son de vez en cuando objeto de uso y abuso para fines políticos, había pasado mucho tiempo sin que obtuvieran provecho colectivo alguno de tan paradójica resurrección[1]. Ya he aludido al juicio de Paul Veyne según el cual los monumentos pertenecen en su mayoría a la especie de las «obras de arte sin espectadores». Ya en 1927 Robert Musil afirmó de manera aún más categórica que están, por así decirlo, «impregnados contra la atención» y «apartados de nuestros sentidos»[2]. Tampoco les dio una publicidad comparable el fin de otras dictaduras en el sur de Europa o en América Latina, que habían incluido la destrucción de estatuas. Esto, por supuesto, tiene que ver con el número de objetos afectados y con su importancia en los Estados comunistas, un tema sobre el que volveré. Pero también tiene que ver con la eficacia visual y simbólica de las imágenes de estatuas maltratadas, desfiguradas, tiradas al suelo o desechadas. La *caída* literal de un monumento parece estar predestinada a simbolizar la caída metafórica del régimen que ordenó erigirlo. La oposición de alto y bajo, grande y pequeño, y la inversión de sus relaciones jerárquicas, recuerdan las historias e imágenes de David y Goliat o de Gulliver y los liliputienses **[22, 24, 29]**, así como connotaciones de *vanitas* comparables a los «caprichos» de los jardines paisajistas del siglo XVIII diseñados por arquitectos rememorando las ruinas de la

---

Véase Georg Kreis, «Denkmäler und Denkmalnutzungen in unserer Zeit», *Schweizerische Zeitschrift für Soziologie*, vol. 13, núm. 3, 1987, págs. 411-426.

R. Musil, «Denkmale» (1927), en Musil, *Gesammelte Werke*, ed. Adolf Frisé, VII, Reinbeck bei Hamburg, 1981, págs. 506-509. Sobre cambios en visibilidad e invisibilidad, véanse Albert Boime, «Perestroika and the destabilization of the Soviet monuments», *ARS: Journal of the Institute for History of Art of Slovak Academy of Sciences*, 2-3, 1993; «Totalitarianisms and traditions», 1994, páginas 211-216 (pág. 222).

campiña romana. La caída de imágenes parece hablar de una venganza de una mayoría impotente sobre una minoría poderosa, de lo vivo sobre lo petrificado, un proceso con el que todos los espectadores solo pueden simpatizar. Y una vez la estatua ha desaparecido, el pedestal que queda tiene sus propias potencialidades simbólicas. Sobre el asunto de la fundición de bronces durante la II Guerra Mundial, Paul Claudel observó que «un París mallarmeano se vio repentinamente poblado de pedestales dedicados a la ausencia»; Rusia pudo ser definida de manera similar en 1993 como «la tierra de los pedestales vacíos»[3]. Hay que reparar, dicho sea de paso, en que el generalizado abandono del uso de pedestales por los escultores modernos ha sido relacionado a menudo con un rechazo crítico de la monumentalidad y sus connotaciones jerárquicas. Daniel Buren, contraponiendo esculturas modernas y estatuas tradicionales, preguntó en cierta ocasión si «una estatua que yace tumbada en el suelo —por ejemplo, echada abajo durante una revolución— se convierte automáticamente en escultura»[4].

Sin embargo, a pesar de toda esta visibilidad, se sabe muy poco de la destrucción que ha tenido lugar. Por lo general, incluso en publicaciones especializadas solo se proporciona un mínimo de información junto con fotografías sin pie[5]. Este contraste indica un uso primordialmente simbólico de este tema en los medios de comunicación, que se invoca para dar prueba del «fin del comunismo» sin entrar a considerar el momento ni el lugar; señala asimismo una notable falta de interés por sus objetos: un autor opinaba que «es la polémica en torno a ellas lo que merece atención, no las estatuas»[6]. La misma expresión «monumentos comunistas», a la que he recurrido por razones prácticas, participa de esta simplificación en la medida en que hace de la ideología política un atributo inmediato de las obras y mete en el mismo saco diversos tipos de objetos que no siempre poseían una función conmemorativa. Esta situación del arte, evidentemente, hace que todo intento de interpretación sea difícil y en el mejor de los casos provisional.

---

[3] Cit. en Y. Bizardel, «Les statues parisiennes fondues sous l'occupation (1940-1944)», *Gazette des Beaux-Arts*, 6, LXXXIII, marzo de 1974, pág. 132; Wierd Duk, «Land van lege sokkels. Russische beeldenstorm haalt rode verheerlijking onderuit», *Elsevier*, 6 de noviembre de 1993, págs. 58-62.

[4] D. Buren, «On statuary», en *Daniel Buren: around «Ponctuations»*, Lyon, Le Nouveau Musée 1980; véase *Le cadre & le socle dans l'art du 20e siècle*, catálogo de la exposición, Universidad de Borgoña, Dijon; Centro Georges Pompidou, París; Dijon y París, 1987.

[5] A día de hoy, las principales publicaciones sobre el tema son, que yo sepa, *Kritische Berichte* XX/3, 1992, núm. titulado *Der Fall der Denkmäler;* Bernd Kramer (ed.), *Demontage... revolutionärer oder restaurativer Bildersturm? Texte & Bilder,* Berlín, 1992; *Bildersturm in Osteuropa: Die Denkmäler der kommunistichen Ära in Umbrich*, Múnich, 1994: ICOMOS, *Journals of the National German Commitee*, XIII; Boime, «Perestroika».

[6] Peter Funken, «Ihr mit euren Denkmälern», en *Demontage,* págs. 37-38. Sobre el uso simplificador y unificador del tema y en especial de sus imágenes en los medios occidentales, véanse Annette Tietenberg, «Marmor, Stein und Eisen bricht», *Demontage,* págs. 111-117 (pág. 111); Boime, «Perestroika», pág. 213.



2. ... Lace.
Vuchetich.

Michael Baxandall escribió, en relación con la Reforma, que la iconoclasia representa «un acontecimiento social muy confuso» y «el tipo de mutación histórica de mentalidad menos posible de reconstruir»[7]. Ante tal confusión o complejidad, necesitamos datos que sean lo más precisos posible acerca de las circunstancias y la evolución de cada episodio: acerca de la identidad de los actores implicados, sus relaciones mutuas, el contexto político, social, económico y geográfico. En un plano más general, que podría limitarse a una región, un país o una época, faltan por completo la investigación sistemática y los datos estadísticos. Los estudios comparativos tendrían que subrayar importantes variaciones según la cronología, la tipología y la geografía; a este respecto aventuraré unas pocas observaciones preliminares.

Cronología, tipología, geografía

La rotura y el comienzo de la destrucción del Muro que separaba Berlín Occidental y Oriental, el 9 de noviembre de 1989 **[26]**, tuvo enormes repercusiones, ya que esta fortificación había venido a simbolizar la división política del mundo, la falta de libertad en el «bloque comunista» y la Guerra Fría. Para la Unión Soviética fueron dos fechas relevantes la del decreto «para prevenir la desfiguración de monumentos relacionados con la historia del Estado y sus símbolos», publicado por Mijaíl Gorbachov el 13 de octubre de 1990, y la retirada de su pedestal, oficialmente autorizada el 22 de agosto de 1991, al término del golpe frustrado, de la estatua de Felix Dzerzhinski, que se hallaba frente al cuartel general del KGB en Moscú **[22]**. El decreto mencionaba la reciente multiplicación de actos que ridiculizaban y desfiguraban monumentos (a Lenin u otras personalidades de la vida pública, o conmemorativos de la Revolución de Octubre, la guerra civil o la II Guerra Mundial), cementerios militares y símbolos del Estado (escudos, banderas e himnos); los definía como un «vandalismo» que provocaba la indignación de «amplios sectores de la población» y como una cosa incompatible con las tradiciones del pueblo, el respeto debido a la historia del país y las normas morales de una sociedad civilizada[8]. El derribo del monumento a Dzerzhinski, por otra parte, fue percibido como una señal y marcó el inicio de una segunda oleada iconoclasta a nivel internacional. Como sucedió con iconoclasias anteriores, en ocasiones las fechas fueron elegidas por su importancia simbólica o bien contribuyeron a provocar esa acción. Por ejemplo, en el segundo aniversario del golpe fraca-

---

M. Baxandall, *The limewood sculptors in Renaissance Germany*, New Haven, 1980, pág. 74.

[8] Cit. de la traducción alemana en *Demontage*, pág. 13 (Mijaíl Gorbachov, «Über die Unterbindung einer Schändung von Denkmälern, die mit der Geschichte des Staates und seinen Symbolen verbunden sind»).

sado una estatua de Lenin de 10 toneladas fue «robada» en la ciudad de Zestafoni, en Georgia occidental, donde la figura de Lenin, a diferencia de la de Stalin, se consideraba un símbolo de ocupación; el 7 de noviembre de 1993 se prohibió la conmemoración de la Revolución de Octubre en la plaza de Octubre de Moscú[9]. En líneas generales, aparte de ataques efímeros que no se suelen mencionar, los primeros blancos fueron principalmente, al parecer, los que en ocasiones se denominaban «emblemas», es decir, objetos reproducidos, placas conmemorativas o estatuillas, antes de que fuera posible atacar los grandes monumentos con los medios necesarios y en circunstancias propicias; entonces se permitió que tuviera lugar una liquidación más extensa y sistemática. En el plano tipológico hay que hacer mención especial de las efigies —en especial la de Lenin—, que han atraído mucha agresividad y aún más atención en los medios de comunicación, y de los memoriales y cementerios militares, que, no obstante su evidente dimensión política en el caso de la «Gran Guerra Patriótica» (el nombre que se dio a la II Guerra Mundial en la Unión Soviética) y en el de la «liberación» del pueblo en el «bloque oriental», han salido relativamente bien librados gracias a los valores, más universales, ligados a su función funeraria y a los acontecimientos que conmemoraban[10].

En cuanto a la geografía, el trato que han recibido los monumentos de la era comunista en cada uno de los Estados implicados (viejos o nuevos) dependió mucho de la historia de cada uno de ellos y en particular de cómo empezó y se prolongó dicha era en cada caso[11]. Cuando el patrimonio y la expresión de la cul-

---

A. P., «Zehn Tonnen schwere Lenin-Statue gestohlen», *Neue Zürcher Zeitung*, 21-22 de agosto de 1993; José-Alain Fralon, «Les "nostalgiques" ont été privés de la célébration de l'anniversaire de la Révolution d'Octobre», *Le Monde*, 9 de noviembre de 1993, pág. 8. En Tiflis, la capital de Georgia, se había derribado un monumento a Lenin en presencia de las autoridades y al son del himno nacional georgiano (Reuter, «Leninstatue in Tiflis zerstört», *Neue Zürcher Zeitung*, 29 de agosto de 1990).

[10] Véanse por ejemplo Gheorge Vida, «Die Situation in Rumänien – eine Analyse der Mutationen», en *Bildersturm in Osteuropa*, págs. 63-65 (pág. 63); Marek Konopka, «"Habent sua fata... monumenta" Denkmäler in Polen nach 1989», *Bildersturm in Osteuropa*, págs. 66-68 (pág. 67). Andrzej Tomaszewski ha esbozado un estudio iconográfico y cronológico de los «monumentos de la era comunista» en «Zwischen Ideologie, Politik und Kunst: Denkmäler der kommunistischen Ära», en *Bildersturm in Osteuropa*, págs. 29-33. Hay que observar que aunque los monumentos públicos representaban el ideal oficial de escultura para la doctrina del realismo socialista, sus ocasiones de realización fueron realtivamente escasas y fueron reemplazados sobre todo por encargos de simples bustos (Antoine Baudin, «Le réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne [1947-1953] les arts plastiques et leurs institutions, étude descriptive», tesis doctoral inédita, Universidad de Lausana, 1995, págs. 171-176).

[11] Véanse las ponencias recogidas en *Bildersturm in Osteuropa* y la reseña del congreso por A. Tietenberg, «"Bildersturm in Osteuropa" – Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und des Institutes für Auslandsbeziehungen (18.-20.2.1993)», *Kritische Berichte*, XXII/1994, págs. 74-77.

tura nacional habían sido totalmente reprimidos o incluso destruidos —en los Estados bálticos y en Ucrania, por ejemplo—, y cuando los «monumentos comunistas», con sus dimensiones gigantescas y sus enormes pedestales, habían sido impuestos como expresión de la relación de poder y como medio de intimidación, lo más probable era que no tuviera lugar reinterpretación alguna en las semanas y meses que siguieron a la caída de la dictadura[12]. En el caso de Ucrania, un excepcional análisis estadístico muestra una clara correlación entre el destino de los monumentos comunistas y la orientación política, cultural y económica de la población. En la Ucrania occidental, que no pasó a formar parte de la Unión Soviética hasta 1939, en el otoño de 1991 todos los monumentos a Lenin habían desaparecido, la mayoría de ellos entre la declaración ucraniana de soberanía, en julio de 1990, y octubre de ese año; la eliminación proseguía en la Ucrania central, gran parte de la cual se caracterizaba por una «actitud pasiva y meditativa hacia los monumentos», y no había tenido lugar en las regiones orientales, cuyos habitantes, rusohablantes o rusificados, quizá consideraban la figura de Lenin una garantía de protección, y donde la crisis económica había fomentado un renacimiento del comunismo[13]. La Yugoslavia de Tito se había librado de la propaganda monumental de inspiración soviética y, desde finales de los años cincuenta, la mayor independencia del mundo del arte había permitido a los artistas elegir formas e ideas más modernas; en consecuencia, los ataques a monumentos fueron menos frecuentes[14]. Estos hechos pueden producirse en lugares muy lejanos: una estatua colosal de Lenin, regalada por la Unión Soviética en 1984 para conmemorar el décimo aniversario de la revolución etíope, cayó en mayo de 1991 en Addis Abeba con ocasión del derrocamiento del presidente Mengistu Haile Mariam, y en Punta Arenas, cerca del cabo de Hornos, la inscripción en un monumento en honor de los inmigrantes yugoslavos fue reescrita en croata[15].

---

[12] Véanse por ejemplo Bogdan Tscherkes, «Denkmäler von Führern des sowjetischen Kommunismus in der Ukraine», en *Bildersturm in Osteuropa*, págs. 39-45 (pág. 39); Katalin Sinkó, «Political rituals: the raising and demolition of monuments», en *Art and society in the age of Stalin*, ed. Péter György y Hedvig Turai, Budapest, Corvina, 1992, págs. 73-86.

[13] Tscherkes, «Denkmäler von Führern des sowjetischen Kommunismus in der Ukraine», con mapa en la pág. 45.

[14] Snjeska Knezevic, «Die Denkmäler der sozialistischen Ära in Kroatien», en *Bildersturm in Osteuropa*, págs. 49-53; Gojko Zupan, «Les monuments et l'espace publique slovène de 1945 à 1991», en *Bildersturm in Osteuropa*, págs. 54-55.

[15] Boime, «Perestroika», pág. 214; Bruno Adrian, «Punta-Arenas, le nouvel "attrape-gringos"», *Le Monde*, 20-21 de febrero de 1994.

Evidentemente, lo que les pasó a los monumentos de la era comunista después de 1989 dependió no solo de la decadencia y caída del comunismo sino también de los propios monumentos, de su forma y de su (cambiante) significado, de las intenciones ligadas a su construcción y conservación y de las funciones que desempeñaban[16]. La historia de los monumentos comunistas comienza con una revolución anterior, la de octubre de 1917. Hasta qué punto esta revolución fue iconoclasta o se propuso y logró conservar el patrimonio cultural es una cuestión discutida, con implicaciones claramente ideológicas, y tal vez necesita un nuevo examen a la luz de fuentes que se han hecho accesibles en época reciente[17]. Textos y acontecimientos bien conocidos indican una actitud doble, comparable en su lógica a la de la Revolución Francesa pero que utiliza directamente el concepto de patrimonio para justificar la protección de los monumentos de los daños de la guerra y el saqueo, el inventario, la nacionalización y la apertura al público de galerías, castillos y colecciones privadas y la prohibición de exportar objetos antiguos y obras de arte[18]. La destrucción deliberada y autorizada, en la época y después, se limitó según parece a emblemas, estatuas públicas e iglesias **[23]**. El decreto de Lenin de 12 de abril de 1918 «sobre los monumentos de la República» ordenaba que los monumentos a los zares y a sus servidores —un concepto elástico— que no tuvieran ningún valor histórico ni artístico fueran retirados de plazas y calles y almacenados o reciclados. Una comisión debía decidir sobre los monumentos afectados, organizar un concurso de proyectos para monumentos nuevos que conmemorasen la revolución socialista rusa y reemplazar los antiguos emblemas, inscripciones, nombres de calles, escudos, etc., por otros que reflejasen

---

[16] Véanse C. Arvidsson y L. E. Blomquist (eds.), *Symbols of power: the aesthetics of political le gitimation in the Soviet Union and Eastern Europe*, Estocolmo, 1987; Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin: Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, Múnich y Viena, 1988; Matthew Cullerne Bown *Art under Stalin*, Oxford, 1991; *Soviet socialist realist painting 1930s-1960s*, catálogo de la exposició por M. C. Bown y David Elliott, The Museum of Modern Art, Oxford, Oxford, 1992; Irène Se menoff-Tian-Chansky, *Le pinceau, la faucille et le marteau. Les peintres et le pouvoir en Union Sovi tique de 1953 à 1989*, París, IMSECO, 1993; György y Turai (eds.), *Art and society in the age of Stali Agitation zum Glück: Sowjetische Kunst der Stalinzeit*, catálogo de la exposición, Museo Estatal Rus San Petersburgo; Kulturdezenat der Stadt Kassel-documenta Archiv, Bremen, 1993-1994; Monil Flacke (ed.), *Auftragskunst der DDR 1949-1990*, Múnich y Berlín, 1995.

[17] Véanse W. Treue, *Kunstraub: über die Schicksale von Kunstwerken in Krieg, Revolution u Frieden*, Düsseldolf, 1957, págs. 336-338; *Revolution und Literatur: Zum Verhältnis von Erbe*, Lei zig, 1971; Walter Fähnders y Martin Rector, *Literatur im Klassenkampf*, Múnich, 1971, págs. 43 y *Razrushennye i oskvernennye khramy* (Iglesias destruidas y profanadas), Frankfurt, Poev-Verlag, 19 F. Choay, *L'allégorie du patrimoine*, París, 1992, pág. 89.

[18] Véase Lenin, *Sur l'art et la littérature*, ed. Jean-Michel Palmier, III, París, 1975, págs.

las ideas y sentimientos de la Rusia revolucionaria[19]. En Moscú se deshicieron de los monumentos a Alejandro II y —en 1921— a Alejandro III, pero en San Petersburgo se conservó la célebre estatua ecuestre, obra de Falconet, de Pedro el Grande, encargada por Catalina II y ejecutada en 1766-1768, que siguió siendo un destacado modelo «nacional» de escultura monumental[20]. Diversos documentos aluden al significado que Lenin atribuía a la sustitución de símbolos oficiales: su decreto requería que se quitasen de en medio los monumentos existentes «más feos» y que los primeros modelos de los nuevos se exhibieran para la fiesta del Primero de Mayo; escribió una carta a los comisarios de Educación Pública y Propiedad Estatal (miembros de la comisión) el 15 de junio de 1918 para denunciar «dos meses de evasión inútil» en la ejecución de un decreto «de importancia en el plano de la propaganda y en de la ocupación de los desempleados», y además envió un inflamado telegrama a Lunacharski (el primero de los dos comisarios) al mismo efecto el 18 de septiembre[21]. Hay que añadir que en una etapa posterior, en las repúblicas o países donde el patrimonio cultural se consideraba un obstáculo a la integración en una realidad soviética homogénea, la iconoclasia tomó decidida precedencia sobre la conservación; por ejemplo, no menos de «500 monumentos» fueron destruidos en Estonia durante los primeros años de poder soviético[22].

Otra debatida cuestión con implicaciones ideológicas es cuánta responsabilidad tuvo Lenin (y por tanto la revolución «originaria») en el desarrollo de la propaganda comunista y específicamente en el culto a la personalidad. Albert Boime, entre otros, piensa que Lenin se habría conformado con erigir «monumentos temporales que nunca existirían el tiempo suficiente para durar más que su trascendencia de pura actualidad»[23]. Pero el carácter efímero de los primeros monumentos revolucionarios, en la estela del movimiento agit-prop, pudo deberse a falta de tiempo y de medios más que a cualquier oposición a la permanencia. Sea como fuere, la muerte de Lenin en 1924 y la disputa entre los principales bolche-

---

[19] Lenin, *Sur l'art et la littérature*, págs. 256-257 (traducción alemana en *Demontage*, pág. 11).

[20] Lenin, *Sur l'art et la littérature*, págs. 248-249, 299; Baudin, «Le réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne», págs. 167-168. Sobre las diferentes actitudes hacia los monumentos en Moscú y Petrogrado y la conservación de la estatua de Falconet, véase Heinz-Werner Lawo, «Krzysztof Wodiczko, Leninplatz-Projektion», en *Die Endlichkeit der Freiheit Berlin 1990. Ein Ausstellungsprojekt in Ost und West*, Berlín, Edition Hentrich, 1990, págs. 207-208. Lawo considera que fue la destrucción de los monumentos zaristas en Rusia lo que permitió el continuado uso de un lenguaje formal barroco y monárquico.

[21] Lenin, *Sur l'art et la littérature*, págs. 261-264.

[22] Ants Hein, «Denkmäler der sowjetischen Ära in Estland», en *Bildersturm in Osteuropa*, páginas 69-75 (pág. 69).

[23] Boime, «Perestroika», pág. 218. Véase Hubertus Gassner, «Sowjetische Denkmäler im Aufbau», en *Mo(nu)mente: Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler*, ed. Michael Diers, Berlín, 1993, págs. 153-178.



23. La destrucción de la iglesia de Cristo Salvador, Moscú, en 1931.

viques acerca del embalsamamiento de su cadáver fueron seguidas por la derrota de los racionalistas como Trotski, que consideraban que la veneración de reliquias formaba parte de las abolidas prácticas de la Iglesia oriental, y por la victoria de Stalin, que hizo deliberado uso de la retórica religiosa y canalizó las emociones y el simbolismo del duelo en provecho de su poder y legitimidad[2]

No es necesario que nos detengamos aquí en la evolución y la extensión de los cultos a Lenin y a Stalin[25]. Lo importante para nuestro propósito es su carácter cuasi religioso, que quizá se benefició tanto de la herencia del cristianismo ortodoxo como de su represión, sobre todo en el ámbito de las imágenes y su uso. Muchos autores recalcan el rango, cercano a lo devocional más que artístico, de los retratos y monumentos comunistas oficiales, y hay testigos que señalan la fusión de imagen y prototipo en que se basaba su pretendida función[26] Por ejemplo, un jubilado ruso explica cómo en abril de 1938, en Magnitogorsk, unos obreros se sintieron aterrados ante la inesperada tarea de erigir una estatua en bronce de Stalin de siete toneladas; cuando, con este fin, pasaron un cable alrededor del cuello de la estatua, el representante de la autoridad les

---

Alain Brossat, «Le culte de Lénine: le mausolée et les statues», en *À l'Est, la memoire retrouvee*, ed. A. Brossat, París, 1990, págs. 165-197 (pág. 172).

Véase Nina Tumarkin, *Lenin lives! The Lenin cult in Soviet Russia*, Cam

Brossat, «Le culte de Lénine», págs. 187-1 Sinkó, «Political rituals»,

interrumpió[27] Otro rasgo relacionado con este es la inflación de imágenes y la «estatuomanía» que se extendió por toda la Unión Soviética y, después de la II Guerra Mundial, por los demás países comunistas. La figura de Lenin, que luego asumió el papel de sustituto en el contexto de la desestalinización, fue primordial; el número de «monumentos» (incluidos bustos y efigies) que se le dedicaron solo en Rusia se pudo estimar en 1994 en 70.000[28]. Pero Lenin y (durante un tiempo) Stalin no fueron los únicos; líderes y mártires, amén de héroes locales y nacionales del comunismo, fueron elegidos para la monumentalización, por no hablar de los innumerables emblemas y elementos verbales de memoria y propaganda oficial como nombres de calles. La finalidad de contribuir a la formación de un hombre nuevo y de una sociedad nueva se había convertido en una permanente legitimación histórica e ideológica del Partido y el Estado y en una amenazadora afirmación —expresada en la tendencia al gigantismo, aunque se abandonaran las alegorías en favor de representaciones «personalizadas»— de la primacía de lo colectivo sobre lo individual.

Estos rasgos, funciones y metas no reclamaban precisamente un arte innovador e independiente. Por tanto, no es de sorprender que la escultura en particular fuera sometida al control político que se extendió progresivamente a toda la cultura y las artes visuales en la Unión Soviética y los países del «socialismo real»[29]. Pero esto no era solamente cuestión de «propaganda» en sentido estricto. En conformidad con la teoría leninista del «reflejo», el arte tenía que ofrecer imágenes adecuadas y legibles de la «realidad soviética». La doctrina del realismo socialista requería su subordinación estricta a un mensaje discursivo, reduciendo todo lo posible la ambigüedad y la especificidad de la comunicación visual[30]. No solo se eliminaba la sedicente vanguardia, sino que los modelos occidentales modernos (que en última instancia incluían el impresionismo) eran rechazados por decadentes y «formalistas» en favor de un «realismo» clasicista inspirado en la pintura rusa del siglo XIX. Por lo que atañe a la escultura, las exigencias de «generalización típica» y «legibilidad detallada» condenaban todos los experimentos geometrizantes anteriores, mientras que el uso del hormigón, frecuente antes de la guerra, era rechazado en favor de materiales tradicionalmente considerados artísticos como el bronce, el mármol y el granito[31]. Se logró homogeneidad y consenso por medio de la monopolización estatal de la vida y las instituciones artísticas; el modelo ruso —que en ocasiones incluía a sus obras y artistas— se impuso en todo el mundo comunista.

Christiane Stachau, «Peruns Sandbank», en *Demontage*, págs. 15-19 (pág. 16).

[28] El historiador Dmitri Volkogonov, cit. en Marie Jégo, «Les rangs clairsemés des enfants de Lénine», *Le Monde*, 9 de noviembre de 1994.

[29] Esta visión sintética está muy basada en A. Baudin, «Socrealizm. Le réalisme socialiste soviétique et les arts plastiques vers 1950: quelques données du problème», *Ligeia*, 1, abril-junio de 1988, págs. 65-88. Debo especial gratitud a Antoine Baudin por su lectura de este capítulo.

[30] Baudin, «Socrealizm», pág. 79, con referencia a V. Papernyj, *Kult'ura «dva»*, Ann Arbor, 1985.

Baudin, «Le réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne», págs. 171-173.

Los monumentos de la era comunista ¿fueron recibidos como se pretendía o resultó a largo plazo que también estaban «inmunizados contra la atención»? Inevitablemente, las respuestas a esta pregunta son no solo diversas sino contradictorias. Según un testigo de Praga, las estatuas tuvieron que ser protegidas por la policía contra el maltrato, pero no atrajeron ninguna atención aparte de la de los *aparatchiks* y las palomas[32]. Para otras categorías del público parece no obstante haber tenido lugar una amplia reinterpretación que transformó los símbolos en síntomas, por ejemplo, la figura del líder señalando el camino a las masas pasó a constituir una alegoría de la opresión del pueblo[33]. Aunque por necesidad solo fuese implícita, o incluso inconsciente, la ironía, de este modo, transformó espiritualmente las estatuas y preparó el camino a su transformación física o su desplazamiento, una vez que el poder que representaban ya no pudo impedirlo. Signos de esta profanación, así como del distanciamiento irónico típico de la «cultura del humor» propia de la resistencia en los regímenes totalitarios, pueden encontrarse en los motes deflacionarios que se pusieron espontáneamente a obras enfáticas, como el de «Los Tristes», aplicado al monumento a la fraternidad de las armas que se dedicó en Varsovia, justo después de la guerra, a la «gloria de los héroes del ejército soviético»[34].

BUDAPEST, 1956

Es probable que, en circunstancias favorables, haya habido ataques aislados contra monumentos antes de 1989, en especial tras el inicio de la perestroika en 1985[35]. De hecho, siempre habían estado sometidos a modificaciones, trasla-

---

[32] Radko Pytlík, «Eine politisch indifferente Stimme aus Prag», en *Demontage*, págs. 127-13((pág. 127).

[33] Brossat, «Le culte de Lénine», pág. 190; véase también Gabi Dolff-Bonekämper, «Kunstgeschichte als Zeitgeschichte. Der Streit um das Thälmann-Denkmal in Berlin», en Wolfgang Kerste (ed.), *«Radical Art History»: Internationale Anthologie – Subject: O. K. Werckmeister*, Zúrich, 199 págs. 134-145. Según Boime, sin embargo, esta reinterpretación se integró en el mensaje y la fur ción de los monumentos que se convirtieron en «recordatorios constantes de la culpa de la acom dación», dando así a su posterior destrucción una dimensión de «autoaborrecimiento» y «autoflag lación» (Boime, «Perestroika», págs. 218, 221).

[34] Anna Sianko, «Pologne: quels monuments reconstruire après la destruction de Varsovie», *À l'Est, la mémoire retrouvée*, págs. 246-268 (pág. 255); sobre la «cultura del humor», véanse Jacq Poumet, *La satire en R.D.A.: cabarets et presse satirique*, Lyon, 1990; Peter Pfrunder, «Wie sozialk tisch können Witze sein? Witzkultur unter der Ceaucescu-Diktatur», en *Neue Zürcher Zeitu* 23 de abril de 1990, núm. 93, págs. 23-24.

[35] Véanse alusiones inconcretas en Jerzy Korejwo, «Dserschinski in Stücke gehauen», en *montage*, págs. 151-154 (pág. 151), y en Boime, «Perestroika and the destabilization of the So monuments».



24. Preparativos para bajar de su pedestal el monumento a Stalin de Sandor Mikus, Budapest, 23 de octubre de 1956.

dos o eliminaciones como consecuencia de la evolución del poder soviético y del panteón soviético. Pero los únicos verdaderos antecedentes de la iconoclasia después de 1989 hay que buscarlos tras la muerte de Stalin en 1953 y en el contexto de la desestalinización ordenada por Jrushchov en 1956. En la inmensa mayoría de los casos, la eliminación de las efigies de Stalin fue organizada y ejecutada «desde arriba», y se requirió un renovado culto a Lenin para impedir toda ruptura en la continuidad icónica y política[36] En Hungría, sin embargo, la revolución de 1956 empezó con una importante acción iconoclasta realizada «desde abajo»: el derribo de la estatua de Stalin en Budapest [24]. Este acontecimiento está ahora relativamente bien documentado y es merecedor de un resumen[37] La construcción del monumento en 1950-1951 supuso la destrucción del Regnum Marianum, una iglesia

---

Tomaszewski, «Zwischen Ideologie, Politik und Kunst», pág. 32; Hein, «Denkmäler der sowjetischen Ära in Estland», págs. 71-72 (sobre la conferencia de arquitectos de toda la Unión y el decreto de 1955 sobre la «eliminación de exageraciones en proyectos y construcciones»).

Si no se dice otra cosa, este resumen se basa en Laszló Beke, «The demolition of Stalin's statue in Budapest», en *Les iconoclasmes*, ed. S. Michalski, Estrasburgo, 1992, págs. 275-284, donde puede encontrar la referencia de las fuentes.



Estatua de Stalin tumbada en la calle, con la pintada en la mejilla iz
Budapest, 24 de octubre de 1956.

levantada bajo el régimen reaccionario del almirante Horthy (1920-1944) para conmemorar a las víctimas de la izquierdista República de los Consejos (1919-1920). Parte de los 20.840 kilos de bronce que se necesitaron para la estatua de Stalin se fundieron de otros monumentos dañados o retirados por razones políticas. Se invitó a participar en un concurso a veinticinco de los mejores escultores de Hungría; el ganador fue Sándor Mikus La figura en pie medía 8 metros de alto, mientras que su pedestal de piedra tenía unos 26 de largo y 9 de alto. Todas las grandes exhibiciones políticas se celebraban delante de ella.

La idea de la demolición rondaba la mente de muchos la víspera del levantamiento; la expresó un panfleto encontrado el 20 de octubre de 1956, que mostraba a la multitud derribando la estatua con cuerdas. Unos jóvenes se hicieron con actores de una fábrica con la ayuda de un miembro del Politburó y los llevaron

«Polític pag.
reproduccion c las maquetas en Janos
est kosteri emlekmuvei. *1949*
ottenettudomanyi Intezet,

al monumento el 23 de octubre, el día de la gran manifestación de estudiantes. En el transcurso de la tarde alguien colgó del cuello de la efigie un cartel en el que se leía: «Rusos, si salís pitando, no me dejéis aquí, por favor». Se tendieron cables de acero alrededor de la estatua, pero hizo falta una antorcha para cortar las piernas por la rodilla y que los tractores pudieran echarla abajo, como hicieron a las 9,30 de la noche. Como las botas permanecían unidas al pedestal, el diario de los estudiantes de la Facultad de Filosofía propuso que permanecieran allí durante algún tiempo como recordatorio; otros querían que se quedaran para siempre y pidieron que la plaza de Stalin fuera rebautizada «plaza de las Botas». Un tractor arrastró la estatua hasta el Teatro Nacional, donde fue objeto de mofas y ataques y cortada en pedazos por gente que quería tener «un recuerdo de los heréticos días de octubre» a modo de reliquia [25]. El pedestal fue posteriormente despojado de sus relieves y se le dio un aspecto neutral para que sirviera de tribuna en los desfiles; todos los restantes trozos del monumento fueron a parar a museos. No lejos del monumento desmantelado se erigieron dos nuevos, uno a Lenin en 1965 y el otro en conmemoración de la República de los Consejos en 1969 [34]. Ambos fueron trasladados en 1993 al recientemente creado parque de estatuas en la periferia de Budapest, y se plantó una cruz en memoria de la destrucción de la iglesia del Regnum Marianum[40].

La Bastilla, el Muro y la iglesia de Cristo Salvador

Tanto observadores como participantes trazaron analogías entre la caída de monumentos de la era comunista y episodios iconoclastas anteriores. La gran favorita fue la Revolución Francesa, cuyo 200 aniversario se había celebrado en el verano de 1989. Por supuesto, las comparaciones versaban sobre el proceso de cambio en su totalidad y estaban concebidas, al igual que el uso del propio término «revolución», para subrayar su profundidad, su carácter repentino y su importancia universal, que marcaba un hito. Pero otra coincidencia ayudó a reforzar el paralelo: el hecho de que, en ambos casos, la toma de una fortificación hubiera dado una señal fundamental al movimiento. Como la Bastilla [7], el Muro de Berlín era un «monumento no intencional», pero había asumido funciones simbólicas contradictorias desde un principio[41]. En 1789 apenas quedaban presos en

[40] László Prohászka, *Szóbórsórsók*, Budapest, Kornétás Kiadó, 1994, págs. 169-171; sobre el parque de estatuas, véase más abajo en el mismo capítulo.

[41] Peter Möbius y Helmut Trotnow, *Mauer sind nicht für ewig gebaut: Zur Geschichte der Berliner Mauer*, Berlín, 1990; Wolfgang Georg Fischer y Fritz von der Schulenburg, *Die Mauer: Monument des Jahrhunderts – Monument of the century*, Berlín, 1990; M. Diers, «Die Mauer. Notizen zur Kunst- und Kulturgeschichte eines deutschen Symbol(l)werks», en *Der Fall der Denkmäler*, páginas 58-74; Margaret Manale, *Le mur de Berlin*, París, 1993.

la Bastilla, pero era percibida como un amenaza para el pueblo de París. El Muro rodeaba Berlín Occidental por todas partes, pero constituía asimismo una prisión para los habitantes de la zona oriental. La tarde del 9 de noviembre de 1989, después de que el portavoz del Gobierno de la RDA mencionara el levantamiento de toda restricción para viajar, los berlineses orientales se precipitaron al Muro y lo cruzaron sin que nadie se lo impidiera, le abrieron brechas y se subieron encima a bailar. Lo que hicieron bajo el lema «Somos el pueblo» privó de toda legitimidad al Partido Comunista; el historiador Robert Darnton, que se halló presente, se sintió aún más convencido de que, en el siglo XVIII igual que en el XX, esta deslegitimación representaba el momento decisivo[42]. Al día siguiente, uno de los manifestantes de la Alexanderplatz llevaba un cartel en el que había escrito «1789-1989»[43]. El sino del Muro se asemeja también al de la Bastilla. Su caída «metafórica» lo convirtió en un símbolo de la (nueva) libertad, así como de la (antigua) sumisión; fue inmediata y espontáneamente destrozado y cortado en pedazos que la gente recogió, regaló o vendió como recuerdo, reliquia o muestra del fin de la Guerra Fría **[26]**. Aunque algunos alemanes orientales que habían sido críticos con su Gobierno empezaron posteriormente a considerar el Muro, ahora permeable, parte de su amenazada identidad y una defensa contra el dominio económico de Occidente, el destrozo continuó a gran escala y en formas más oficiales, convirtiéndose incluso en un espectáculo en la televisión[44]. Se utilizaron trozos grandes para diversos propósitos, por ejemplo para neutralizar un monumento en Berlín Este **[32]** o como regalo político con miras a su instalación en los jardines del Vaticano o cerca del Grande Arche de la Défense en París[45]. De los 160 kilómetros (de los cuales 42 atravesaban la ciudad) del Muro, solo unos cuantos fragmentos fueron conservados *in situ*. Con el fin de convertirlo en monumento conmemorativo, se procedería a acortar el de la Bernauer Strasse de 210 a 60 metros, a rodearlo de dos muros de acero bruñido de seis metros de alto y a complementarlo con una torre de vigilancia salvada de otra parte de la fortificación, de acuerdo con lo que resultó de un concurso de 1994, a lo cual se oponen conservadores de museos que exigen autenticidad histórica[46].

---

[42] Robert Darnton, *Berlin Journal: 1989-1990*, Nueva York y Londres, 1991, págs. 74-86; Nicolas Weill, «Un entretien avec Robert Darnton», *Le Monde*, 12-13 de febrero de 1995, pág. 12.

[43] Darnton, *Berlin Journal*, pág. 75.

[44] Darnton, *Berlin Journal*, pág. 77; Diers, «Die Mauer», págs. 62-63.

Diers, «Die Mauer», págs. 58-59; «Berlijn via Straatsburg naar Paris», *Haagse Courant*, 6 de abril de 1990; esta pieza se había expuesto primero provisionalmente en Estrasburgo delante del Parlamento Europeo.

[46] Diers, «Die Mauer», pág. 61; por ejemplo, «Verblassende Erinnerung an die Berliner Mauer. Kontroverse um eine angemessene Gedenkstätte», *Neue Zürcher Zeitung*, 14 de agosto de 1992; G. Dolff-Bonekämper, «Im Niemandsland», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25 de mayo de 1994.

Desde luego, hubo diferencias entre el acontecimiento de Berlín y el de París. Dos de ellas, que examinaremos más adelante, atañen a la tipología de los objetos en cuestión y al tipo de argumentos utilizados a favor y en contra de su conservación. Uno relevante es la dimensión «reaccionaria» de una parte considerable d esta nueva iconoclasia, dirigida contra los símbolos de regímenes que (más o me nos) habían surgido de revoluciones, se entendían a sí mismos como «revolucio narios» y habían destruido en parte el patrimonio cultural anterior. Hemos visto incluso que, en muchos casos, los monumentos comunistas habían sido erigidos en el emplazamiento ocupado por sus predecesores, una costumbre muy antigua que tiene que ver con el reciclaje, la neutralización y la malversación de los recur sos simbólicos. Es casi natural deducir que muchos de los monumentos comunis tas liquidados no fueron reemplazados por monumentos totalmente nuevos sin por los mismos a los que aquellos habían expulsado, allí donde hubieran sido a macenados, y no por reconstrucciones o sustitutos. No hace falta decir que l significados ligados a tales *revenants* fueron transformados y complementados e consonancia, con lo que solo de modo superficial se puede hablar de una vuelta *statu quo ante*, aun cuando, como observó un comentarista, las estatuas que ha bían sobrevivido como obras de arte resultaron ser reinstrumentalizadas com signos políticos[47]

En ese aspecto la iconoclasia de la Revolución de Octubre se halla mucho m cercana a la de la Revolución Francesa, pensemos lo que pensemos de las difere cias en cuanto a relaciones sociopolíticas[48]. Además, los elementos reaccionarios desempeñaron un papel en la ulterior evolución política, sobre todo en Ru donde la Iglesia ortodoxa recuperó más influencia[49]. Por eso se pudo propo una interpretación cíclica de la iconoclasia y la historia rusas en la Bienal de Ve cia de 1995 mediante una película, en exhibición continua, que usaba material archivo. A la inauguración por el clero del monumento a Alejandro III delan de la iglesia de Cristo Salvador de Moscú (construida entre 1843 y 1883 en hon a las víctimas de la guerra contra Napoleón) seguía la destrucción de la estat (1923) y la de la iglesia (1931 [23]). Luego venían los proyectos para el gigante co Palacio de los Sóviets —coronado por una personificación del proletariado

---

Harry Pross, «Kann man Geschichte sehen?», en *Demontage*, págs. 107-109 (pág. 108).

[48] Véanse elementos de juicio en Maurice Agulhon, «Débats actuels sur la Révolution France», *Annales historiques de la Révolution française*, núm. 279, enero-marzo de 1990, págs. 1-1

[49] Kirill Razlogov y Anna Vasilieva, «"Damnatio memoriæ": Neue Namen – neue Denkmä in Russland (1917-1991)», en *Bildersturm in Osteuropa*, págs. 29-33 (pág. 36). Para A. Brossat, rechazo del culto y de los ídolos comunistas puede llevar a la secularización de la vida públic —como en Polonia o Serbia— a una nueva tipología de lo sagrado que reprimirá la anterior («l culte de Lénine», pág. 196); véase también V. Soulé, «Nouveaux rituels, nouveaux symboles», A. Brossat y Jean-Yves Potel (eds.), *L'Est: les mythes et les restes*, *Communications*, núm. 55, 199 págs. 11-22.



Demolición de una parte del Muro de Berlín después del 9 de noviembre de 1989.

una efigie de Lenin—, que había de reemplazar a la iglesia pero que el terreno no pudo soportar; la piscina Moskvá, construida en su lugar; acto seguido su cierre en 1994 y sacerdotes y políticos inaugurando los cimientos de la réplica de la iglesia, terminada en el año 2000[50]. Pero estas interesadas «resurrecciones» no se limitan a los antiguos países comunistas, como demostró la reconstrucción de la estatua ecuestre, de 14 metros de altura, del emperador alemán Guillermo I en Coblenza, donde fue originariamente levantada en 1897, destruida por los aliados

---

Película sin título (y muda) de Evgeny Asse, Dmitri Gutoff, Vadim Fishkin y Viktor Misiano en el Pabellón Ruso de la Bienal de Venecia de 1995. En 1997 se celebró el 850 aniversario de l[a] fundación de Moscú (véase Bernard Cohen, «Le Christ Sauveur ressuscite à Moscou [illegible] 6 de octubre de 1994, pág. 11). Expresó una crítica comparable Vitaly Komar: «Los bolchevique[s] derriban monumentos zaristas, Stalin borra a los viejos bolcheviques, Jrushchov tira a Stalin, Brezhne[v] [illegible] a Jrushchov. No hay diferencia. Es la antigua técnica moscovita: o rendir culto o destruir. Cada vez es la historia, el verdadero pasado del país, lo [illegible] es borrado. ¡Y habitualmente por l[os] mismos!» (cit. en Lawrence Wechsler, «Slight modific[illegible] *The New Yor[ker]* [illegible] 12 de julio de 199[illegible] págs. 59-65).

en 1945 y de la que se exhibió una copia en 1993. Denunciada por los opositores como una «inoportuna glorificación del militarismo prusiano», fue inaugurada el 2 de septiembre, fecha de la victoria alemana sobre Francia en 1870, que hasta la II Guerra Mundial se celebró todos los años en Alemania[51].

Desde abajo, desde arriba

Se han señalado otras analogías con épocas anteriores en lo referente a los métodos empleados en los malos tratos infligidos a los monumentos. El hecho de que muchas veces se maltraten los rostros como si pertenecieran a personas vivas evoca agresiones que van desde la *executio in effigie* de la baja Antigüedad hasta el martirio de estatuas de santos durante la Reforma[52]. Uno de los preferidos era el ahorcamiento, que era también una manera práctica, aunque informal, de transportar una estatua pesada. En cuanto al frecuente recurso a pintadas y apéndices a inscripciones existentes, fomentado por el fácil uso del pulverizador, Petra Roettig ha mostrado que se podría considerar una extensión de la poco conocida historia de los comentarios sobre monumentos. En dos ejemplos notables, los *graffiti* permitieron hablar a las estatuas, y en un caso proclamar su inocencia **[27, 28]**. Esto nos recuerda una xilografía de 1520 de Erhard Schön en la cual las imágenes santas reprochan a los iconoclastas que las hayan convertido ellos mismos en ídolos, que las castiguen a ellas en lugar de a los verdaderos culpables y que estén dispuestos a dejarse dominar por otros ídolos, como el dinero y las prostitutas[53].

¿Y la diferencia entre iconoclasias «desde abajo» y «desde arriba»? Como s podría esperar, estas categorías no se encuentran siempre en una forma pura. L caída de los monumentos comunistas pone de relieve lo compleja que puede s (en caso de que se pueda reconstruir) la participación de grupos y fuerzas sociales Además, el hecho de que se adscriban formas concretas de legitimidad, según la circunstancias y posturas políticas, a los paradigmas contrarios de la «espontáne

[51] Ch. M., «Lenin geht – Kaiser Wilhelm kehrt zurück. Sturz und Auferstehung deutscher Denkmäler», *Neue Zürcher Zeitung*, 30-31 de mayo de 1992, núm. 124, pág. 7; AFP, «Une statue controversée de Guillaume Ier érigée à Coblence», *Le Monde*, 4 de septiembre de 1993; Yves Leblanc, «Le "Deutsches Eck" de Coblence, un monument aux unités allemandes 1888-1894», tesis doctoral inédita, E.H.E.S.S., París, 1994.

[52] Véase capítulo 5, págs. 151-153.

[53] P. Roettig, «Sprechende Denkmäler. Von der Inschrift zum Graffito – Formen des Denkmalkommentars», en *Der Fall der Denkmäler*, págs. 75-82. La xilografía de Schön se reproduce en este artículo (pág. 78) y en M. Warnke, «Ansichten über Bilderstürmer: zur Wertbestimmung des Bildersturms in der Neuzeit», en *Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*, ed. Bob Schribner, Wiesbaden, 1990; *Wolfenbütteler Forschungen*, XLVI, pág. 311 (comentario en pág. 301).



27. «Wir sind unschuldig» («Somos inocentes»), en el pedestal central de la estatua de Marx y Engels de Ludwig Engelhardt (1977-1986), delante del Palast der Republik, Marx-Engels Forum, Berlín, el 12 de mayo de 1991.

destrucción por el pueblo» y de la eliminación legal y regular exige aproximarse con cautela a los acontecimientos.

Los ataques individuales son quizá más sencillos de analizar. Por ejemplo, en marzo de 1991, el busto de Stalin que había en la tumba del dictador, en la Plaza Roja de Moscú, fue golpeado varias veces con una barra de hierro por un hombre que después fue detenido, pero la agencia de noticias soviética Interfax dijo que el iconoclasta era un sin techo y un desempleado, disuadiendo así de toda interpretación política de su acción[54]. Un buen candidato a una destrucción colectiva en la cual las autoridades no tuvieron ninguna parte es el derribo de la estatua de Enver Hoxha el 20 de febrero de 1991 en Tirana **[29]**, efectuado por la multitud en el curso de una gigantesca manifestación contra el Gobierno albanés; fue condenado en la televisión por el jefe de Estado Alia como «vandalismo»[55] La situación parece más complicada en el caso de la retirada el 5 de marzo de 1990 de la estatua de Lenin en Bucarest **[30]**: un sacerdote ortodoxo, Sorin Grecu, entonces

---

D.P.A., «Stalin-Büste auf dem Roten Platz demoliert», *Neue Zürcher Zeitung*, 19 de marzo de 1991.

[55] C. Sr., «Grossdemonstration in Tirana. Das Denkmal Enver Hodschas vom Sockel gestürzt», *Neue Zürcher Zeitung*, 21 de febrero de 1991, pág. 1; D.P.A./A.F.P «Ankündigung einer Präsidialregierung in Albanien», *Neue Zürcher Zeitung*, 22 de febrero de 1991, núm. 44, pág. 3.



28. El monumento a Lenin de Nikolai Tomski (1968-1969; demolido en 1991) *en la Leninplatz, Friedrichshain,* Berlín, con un letrero que dice «No violencia» en protesta contra su prevista demolición.



La estatua de Enver Hoxha echada abajo el 20 de febrero de 1991 en Tirana, Albania.



30. Retirada de la estatua de Lenin en Bucarest el 5 de marzo de 1990

en huelga de hambre, había exigido que se quitara de allí y las nuevas autoridades se ocuparon de ello con toda celeridad[56]. Para terminar, no podríamos desear un ejemplo mejor de «acontecimiento social confuso» que la retirada de la estatua de Felix Dzerzhinski el 22 de agosto de 1991 en Moscú **[22]**. Tras el fracaso del *putsch* ruso, un muchedumbre de manifestantes se reunió por la tarde en la plaza Dzerzhinski coreando lemas contra el KGB en torno al monumento al fundador de la policía secreta bolchevique y delante de su cuartel general, la Lubianka. Cuando se dio a conocer el decreto del alcalde de Moscú, Gavril Popov, en el que se autorizaba la retirada de la estatua, un representante de Borís Yeltsin intervino para frenar el intento de un manifestante de echarla abajo, y aparecieron obreros con una grúa que la desprendió de su pedestal, una acción aprobada por muchos aunque algunos la tildaron de «vandalismo» contra «una parte de nuestra historia», y querían que la estatua se dejase allí, aunque solo fuera —como dijo una mujer— para «poder decirle un día a su hijo que aquel tipo era un bastardo»[57]. Para Albert Boime, «los líderes de la ciudad encauzaron la ira hacia un acto de destrucción constructiva y con ello controlaron la indignación de la multitud, pues los participantes habían amenazado con tomar al asalto la Lubianka[58]. Según un crítico de arte que estuvo presente, los manifestantes se habrían conformado con infligir a la estatua unos malos tratos lúdicos y provisionales, mientras que la retirada oficialmente autorizada había supuesto el final de la «actuación» y el comienzo del «mecanismo de la historia»[59].

Más adelante en este capítulo examinaremos un ejemplo muy claro de iconoclasia «desde arriba», el de la eliminación del principal monumento a Lenin en Berlín Oriental, que un periodista de Berlín Occidental comentó como un lamentable intento de «suplir con un acto administrativo frío y calculado lo que la ira de la gente había perdonado»[60]. Hay que añadir que el significado de una acción iconoclasta «desde abajo» o «desde arriba» depende no solamente de la natu-

---

[56] A.F.P., «Lenin-Statue in Bukarest enfernt», *Neue Zürcher Zeitung*, 6 de marzo de 1990, número 54, pág. 3; Gheorghe Vida, «Zur Situation in Rumänien», págs. 63-65.

[57] Reuter, «C'est notre Mur de Berlin», *Gazette de Lausanne*, 24-25 de agosto de 1991; testimonio de Michel Melot, París. También se llevaron trozos de la estatua como recuerdo y se dice que un joven coleccionista comentó: «Este es nuestro Muro de Berlín». Al día siguiente, viernes, el Partido Comunista fue prohibido por Borís Yeltsin, quien anunció los nombres de los nuevos ministros delante de la Lubianka; durante el fin de semana, los monumentos a Sverdlov y a Kalinin fueron demolidos, según se dijo por manifestantes (Ulrich Schmid, «Jelzin bestimmt die sowjetische Politik. Ein Schlag gegen die russische Kommunistische Partei», *Neue Zürcher Zeitung*, 24-25 de agosto de 1991; U. Schmid, «Rücktritt Gorbatchews als Parteichef. Rapider Zerfall der Sowjetunion und der KPdSU», *Neue Zürcher Zeitung*, 26 de agosto de 1991, pág. 1.

[58] A. Boime, «Perestroika and the destabilization of the Soviet monuments», pág. 211.

[59] Viktor Misiano, entrevistado en la película de Mark Lewis y Laura Mulvey, *Disgraced monuments* (A Monumental Pictures Production for Channel Four), 1993.

[60] Dieter E. Zimmer, «Was tun mit Lenin?», *Die Zeit*, 18 de octubre de 1991, pág. 102.

raleza exacta de las fuerzas a las que atañe sino también de sus relaciones mutuas. Por ejemplo, el traslado de la estatua de Dzerzhinski (que era polaco) a Varsovia, el 17 de noviembre de 1989, aunque decidido y ejecutado por las autoridades con motivo de la construcción de un paso subterráneo, tuvo al parecer un auténtico carácter popular. La estatua iba a ser guardada, pero se comprobó que no tenía más que una capa de cobre encima de un núcleo de hormigón, tal vez a causa de la apresurada construcción —y no sobrevivió a su retirada[61].

Escudos y nombres, pinturas y edificios

Los monumentos constituyeron un blanco favorito por su función ideológica y su accesibilidad pública, y porque las estatuas se pueden deformar y de esta manera transformar en monumentos de su propia degradación[62]. Pero fueron maltratados también por formar parte de una clase más amplia, compuesta por todos los signos, muestras y huellas de la era comunista. Muy próximos a ellos se encuentran los «símbolos» y «emblemas» del Partido y del Estado. En Bulgaria, la Asamblea Nacional ordenó en agosto de 1990 la «eliminación de símbolos de origen extranjero en edificios, banderas e himnos»; el gran emblema visible en la sede central del Partido Comunista en Sofía fue el primero en ser eliminado[63]. En Hungría, el uso de símbolos comunistas y nazis fue prohibido por el Parlamento el 14 de abril de 1993 tras la agitación neonazi pero con la alegación oficial de que «encarnan a organizaciones responsables de la muerte de millones de personas»[64].

Símbolos del Estado tales como escudos, banderas e himnos requerían ser sustituidos y suscitaron cuestiones relativas al restablecimiento y a las memorias en conflicto. En julio de 1990, el Parlamento húngaro decidió finalmente volver al escudo precomunista, con la corona del rey Esteban, a pesar de las objeciones a esta asociación monárquica y a su uso bajo el régimen autoritario del almirante Horthy[65]. Los mismos problemas suscitaron elementos verbales —aunque en

---

Sianko, «Pologne», págs. 246-247.

[62] Véase M. Warnke, «Durchbrochene Geschichte? Die Bilderstürme der Widertäufer in Münster 1534/1535», en *Bildersturm: Die Zerstörung des Kunstwerks*, ed. M. Warnke, Frankfurt, 197 pág. 92.

[63] Reuter, «Kommunistische Symbole in Bulgarien entfernt», *Neue Zürcher Zeitung*, 25 de agosto de 1990.

[64] Yves-Michel Riols, «Le Parlement interdit l'utilisation des symboles nazis et communiste *Le Monde*, 16 de abril de 1993.

[65] A. P., «Die Stephanskrone wieder in Ungarns Staatswappen», *Neue Zürcher Zeitung*, 5 de ju de 1990, pág. 2; véanse Véronique Soulé, «Hongrie: la guerre des blasons», en *À l'Est, la mém retrouvée*, págs. 150-161; Csaba G. Kiss, «La guerre des blasons dans l'Europe centrale», *Les Te Modernes*, XLVIII, núm. 550, mayo de 1992, págs. 117-124.

modo alguno carentes de relevancia visual— como los nombres de ciudades y calles. El intento de los regímenes comunistas de borrar remembranzas no solo políticamente desagradables sino también locales, regionales o nacionales en favor de un modelo unificado y estereotipado había dado lugar a tantas calles de Lenin como monumentos a Lenin, de modo que después de 1989 hubo un *boom* de cambios de nombre[66]. En Varsovia se cambió el nombre a 66 calles entre junio de 199 y marzo de 1992; en Budapest se propusieron 428 nuevos nombres entre 1989 y noviembre de 1993[67]. En unos casos, los cambios eran decididos únicamente por las autoridades, aunque se podían tener en cuenta iniciativas privadas. En otros se creaban comisiones y se celebraban consultas. Se permitió que los ciudadanos de Budapest hicieran llegar quejas sobre nombres existentes a una «Comisión para la protección (después ornato) de la imagen de la ciudad», que transmitía sus juicios a la asamblea municipal. Un argumento interesante, aunque ingenuo, fue el presentado por un vecino de la Leninallee, quien escribió que con semejante dirección sería reconocido eternamente como berlinés oriental incluso fuera de la ciudad[68]. Un comisión compuesta principalmente por historiadores se negó al final rebautizar las calles dedicadas a Rosa Luxemburgo y a Karl Liebknecht, pero l calle de Wilhelm Pieck pasó a llamarse Turmstrasse (calle de la Torre) y la pla de Karl Marx volvió en parte a ser la Schlossplatz (plaza del Castillo)[69]. El principio adoptado en la capital húngara fue elegir los nombres en uso en la época de la unificación de Buda y Pest, como evocación de la edad de oro de los añ treinta, pero en general la selección de los fragmentos relevantes del pasado resultó tener la mayoría de las veces una carga ideológica y conflictiva. El rechazo todo lo que sonara a «comunista» condujo también a muchas hipercorrecciones absurdos históricos, como la eliminación de todos los nombres rusos; la solució más económica fue sin duda la que encontraron en Poznan, donde el general Jaroslaw Dabrowski, héroe de la Comuna de París, fue sustituido por el gener Henryk Dabrowski, fundador de la Legión Polaca, con lo que la calle Dabrowsk pasó a ser la calle Dabrowski[70]. Era frecuente que los nombres de calles, plazas

[66] Annette Leo, «Spuren der DDR», en *Demontage*, págs. 59-66.

[67] Antoni Czubinski, «Die Zerstörung von Denkmälern – zum vierten Mal in Polen», en *De montage*, págs. 157-162; Marion van Renterghem, «Budapest brade ses fantômes», *Le Monde*, 20 d noviembre de 1993, págs. vi-vii.

[68] Leo, «Spuren der DDR», pág. 61 (el autor añade que la Leninallee ha sido entretanto rebau tizada como Landsberger Allee, como deseaban sus habitantes, pero duda que haya dejado de se reconocible por eso); Christoph Dieckmann, «Hindenburg zu Di itroff?», *Die Zeit*, 10 de noviem bre de 1995.

[69] W. Hauptmann, «Berlin unterwegs zur wirklichen Hauptstadt», *Neue Zürcher Zeitung*, 6 de agosto de 1994, pág. 7; véase Michael Klonovsky, «Berlin. Verhasste Symbole», *Frankfurter All gemeine Zeitung*, 25 de octubre de 1991, pág. 23.

[70] Antoni Czubinski, «Die Zerstörung von Denkmälern – zum vierten Mal in Polen», pág. 162

incluso ciudades tuvieran sus homólogos monumentales, lo que hizo que nombre e imagen desaparecieran juntos, pero no siempre: los habitantes de Karl-Marx-Stadt votaron casi con unanimidad rebautizarla como Chemnitz en 1990, pero no se unieron a la campaña lanzada por un periódico sensacionalista para la retirada de la cabeza de Marx de siete metros de altura que domina la plaza principal[71].

Este contexto más amplio podía ser en realidad muy amplio, ya que tendía a abarcar toda reminiscencia no solamente de los regímenes comunistas sino de todo el período —la «era»— y el modo de vida que habían configurado. Empero, no parece del todo apropiado trazar una analogía con la extensión de los objetivos de la iconoclasia durante la Revolución Francesa. Una razón para esto es tal vez que, dado que la era del comunismo fue incomparablemente más breve que la de la monarquía, la nobleza y la Iglesia, su legado material era en consecuencia menor, aunque todo lo que se reconstruyó tras la II Guerra Mundial debilita el argumento. Otra razón es que las autoridades y élites comunistas, a pesar de su amor por el decoro y la propaganda, no habían encargado tantos edificios (aparte de monumentos), y su finalidad feneció junto con el poder de sus usuarios. Una tercera razón, a la que volveremos a referirnos, es que el rango artístico de sus realizaciones era, paradójicamente, más frágil que el de las dejadas por el *Ancien Régime.*

La cuestión de qué hacer (destruirlos, venderlos, almacenarlos, estudiarlos, exponerlos) con los bienes artísticos muebles heredados de los Estados y organizaciones comunistas ha sido muy debatida, sobre todo en Alemania. Pero no parece que nadie haya propuesto en serio eliminarlos ni se ha informado de ningún ataque importante contra pinturas o esculturas conservadas en galerías[72]. En cuanto a los numerosos museos y exposiciones históricas que presentaban la visión oficial del pasado y podrían ahora documentarlo, fueron en su mayoría cerrados y desmantelados o adaptados a nuevos propósitos legitimadores[73]. Pero la arquitectura es

---

Siegfried Stadler, «Im Café Trabi. Deutsche Szene: Agricola statt Marx in Chemnitz», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8 de marzo de 1994.

[72] Véanse M. Flacke (ed.), *Auf der Suche nach dem verlorenen Staat: Die Kunst der Parteien und Massenorganisationen der DDR*, Berlín, 1994; Andreas Hüneke, «Auferstehung der Fleischers. Die Integration der "DDR-Kunst" in der veränderten Hängung der Neuen Nationalgalerie», *Kritische Berichte*, XXII/3, 1994, págs. 34-38; Flacke (ed.), *Auftragskunst der DDR 1949-1990*. Las pinturas murales, sin embargo, pueden compartir el destino de los edificios, y la museización no siempre es una garantía contra la desaparición: véanse Ernst-Michael Brandt, «Nuttenbrosche? Keine Chance!», *Die Zeit*, 7 de agosto de 1992, pág. 12; Peter H. Feist, «Geschichtsräume. Störbilder. Die Wandbilder im Berliner Palast der Republik», en *Städtebau und Staatsbau im 20. Jahrhundert: auf der Suche nach der Neuen Stadt. Parallelen und Kontraste im deutschen Städtebau*, ed. G. Dolff-Bonekämper y Hiltrud Kier, Múnich, Deutscher Kunstverlag, 1996, y capítulo 15.

Sobre la eliminación de los «Traditionskabinette» en Alemania Oriental, véanse Leo, «Spuren der DDR», pág. 66; Leo, «RDA: traces, vestiges, stigmates», en Brossat y Potel (eds.), *L'Est: les mythes et les restes*, págs. 43-54; véanse también Berthold Unfried, «"Gedächtnisorte" und Musealisierung



31. Fotografía aérea del centro de Berlín en mayo de 1995, con (a la izquierda) el antiguo Palast der Republik de la RDA, 1973-1976, y, al otro lado de la Marx-Engels-Platz, el antiguo Ministerio de Asuntos Exteriores, 1964-1967

desde luego, después de la escultura, la modalidad más expuesta. Los medios y tiempo necesarios para la demolición o transformación a fondo de un edific presuponen —aún más que para monumentos de gran tamaño— al menos colaboración de autoridades y administraciones, y tienen más en cuenta el debat y la influencia protectora de los conservadores de los monumentos antiguos.

Un ejemplo polémico que viene al caso es el Palast der Republik en Berli [31], construido en 1973-1976 por Heinz Graffunder en el emplazamiento d célebre castillo real erigido por Andreas Schlüter para el rey de Prusia, dañado a final de la guerra y destruido del todo —en vez de restaurado— por los comunis tas en 1950. Estilísticamente uno de los edificios más occidentalizantes de Berlí Oriental, el palacio debía simbolizar una sociedad abierta y albergaba, adema del Parlamento, sobre todo instituciones culturales y eventos. Tras la apertura de Muro se retiró de la fachada el emblema del Estado. En 1990, poco después de l

des "Realsozialismus" (am Beispiel Tschekoslowakei)», en *Der Fall der Denkmäler*, págs. 83-8 B. Unfried, «La muséification du "socialisme réel"», en *L'Est: les mythes et les restes*, págs. 23-42.

reunificación alemana, se averiguó que el edificio estaba lleno de amianto y se cerró. La cuestión de si hacerlo habitable o demolerlo se enredó con los planes y debates sobre la reestructuración del centro histórico de la ciudad reunificada, la instalación de los edificios oficiales y administrativos de la nueva capital de Alemania y una posible reconstrucción o evocación arquitectónica del castillo. Las bases del último concurso organizado por el Gobierno federal y el Senado de la ciudad incluían la eliminación del palacio; el arquitecto elegido tenía el plan de reconstituir las dimensiones, no la forma real, del castillo[74]. No es este el lugar para mencionar todos los argumentos expuestos. La sustitución del palacio por el castillo fue defendida como un restablecimiento de la continuidad histórica y urbana a expensas de un edificio mediocre, atípico y en su estado de entonces peligroso, o, por el contrario, denunciada como una falsificación del pasado que justificaba la eliminación de un símbolo y documento de la identidad y la historia germanoorientales[75]. En 2002, el Parlamento confirmaba la reconstrucción del castillo en previsión de que albergara un «Humboldt-Forum», completando la *Museumsinel* («isla de los museos») próxima. Sin embargo, si bien el Palacio de la República fue demolido entre 2006 y 2008, la crisis económica ha impedido el comienzo de los trabajos de (re)construcción.

Memorias en conflicto

Los autores de *À l'Est, la mémoire retrouvée*, una importante obra que versa sobre la situación simbólica en Europa central y oriental después de 1989, consideran que, tras la época de borrado y manipulación de la memoria bajo el estalinismo y el socialismo real, ha llegado el momento de la «memoria disputada»[76]. Otro autor utiliza la tan conocida expresión de E. J. Hobsbawm y habla de la «invención de la tradición»[77]. No obstante, si bien todas las tradiciones son inventadas, no se deduce de ello que todas las invenciones sean igualmente ficticias. Alain Brossat y su compañeros distinguen entre las muy variadas normas a las que puede obedecer el deseo de un pasado: el llamamiento a los antepasados, la místi-

---

[74] Henri de Bresson, «Les Berlinois au château», *Le Monde*, 2 de julio de 1993; Frédéric Edelmann y Emmanuel de Roux, «Berlin et ses fantômes», *Le Monde*, 16 de febrero de 1994, pág. 19; H. de Bresson, «Un architecte pour le cœur de Berlin», *Le Monde*, 24 de mayo de 1994, pág. 11.

[75] Véase el número de *Kritische Berichte* sobre este asunto («Inmitten Berlins – das Schloss?») 1994, núm. 1, en especial las contribuciones de K. Herding (págs. 26-30), H.-E. Mittig (págs. 75-76 y Bruno Flierl (págs. 77-78).

A. Brossat, Sonia Combe, J.-Y. Potel y Jean-Charles Szurek, «Introduction», en *À l'Est, la mémoire retrouvée*, págs. 11-35 (pág. 11).

[77] Unfried, «Gedächtnisorte», pág. 87; E. J. Hobsbawm y T. Ranger, *The invention of traditio* Oxford y Londres, 1982.

ca de suelo y sangre o la voluntad de reinstaurar un Estado constitucional, y ob servan que hay quienes alimentan una justificada nostalgia por una etapa de su sociedades e instituciones comparado con la cual el período estalinista solo pued verse como una asombrosa regresión[78]. Señalan también la falta de legitimida que afecta al presente y a la modernidad en Europa del Este: las notorias dificul tades de Alemania con su identidad y símbolos nacionales, debidas en parte a l época nazi, pueden compararse con los efectos de esta deficiencia[79]. Hemos ex puesto algunos ejemplos de memorias en conflicto y palimpsestos monumentale (como los edificados sobre la iglesia de Cristo Salvador de Moscú o el Regnun Marianum en Budapest) y seguirán otros[80]. Pero sea cual sea el pasado al que un fuese proclive a remitirse, seguía en pie la pregunta que inmediatamente despu de la caída del Muro formuló el cantante Wolf Biermann: «¿Qué hay que hac con el legado de la tiranía?»[81]. Inevitablemente, esto significaba cosas muy distir tas según la edad, la posición política y social y la historia personal. Una vez má Alemania es un caso especial, ya que la reunificación convirtió este legado e propiedad literal tanto de las antiguas víctimas, colaboradores y miembros d régimen comunista como de sus primos y (con importantes matices) enemigos c toda la vida.

Ha habido explicaciones y justificaciones para la eliminación de los símbol de la era comunista de todas las partes. Se dijo que nacía del espontáneo y legí mo enojo de la gente contra sus opresores, se suponía que iba a libertar a los c dadanos, ya liberados políticamente, de la debilitadora influencia —ideológic estética— del pasado, o que iba a permitirles recuperar de una u otra manera que ese pasado había destruido. Albert Boime, que se centra en la «fase de tran ción», ve en la iconoclasia la posibilidad de una «expresión concreta de particip ción en el cambio histórico», que proporcionaba una «momentánea sensación autorrealización en el acto colectivo» y contribuía a la «creación provisional de u verdadero espacio público». Pero indica también algunas complicaciones psicol gicas cuando, como ya hemos mencionado, habla de «autoaversión proyectada exterior sobre el nuevo icono» y de «autoflagelación por haber sido tan crédulo»

---

[78] A. Brossat *et al.*, «Introduction», págs. 33-34.

[79] Véanse Joseph Jurt, «L'identité allemande et ses symboles», *Les Temps Modernes*, XLVI! núm. 550, mayo de 1992, págs. 125-153; Andreas Bärnreuther, «NS-Architektur und Stadtplanur als Herausforderung für die Kunstgeschichte», *Kritische Berichte*, XXII/3, 1994, págs. 47-54.

[80] Para comparaciones, véase el caso del Panthéon / Sainte-Geneviève, mencionado en el capít lo 2, pág. 56; Czubinski, «Die Zerstörung von Denkmälern»; G. Dolff-Bonekämper, «Schink Neue Wache Unter den Linden. Ein Denkmal in Deutschland», en *Streit um die Neue Wache: Z Gestaltung einer zentralen Gendenkstätte*, Berlín, 1993, págs. 35-44.

[81] Wolf Biermann, «Et à la frontière? ou Que vont devenir les chiens?», *Libération*, 14 de novien bre de 1989; a Biermann, alemán oriental, se le había denegado la entrada en su país desde 1975.

[82] Boime, «Perestroika», págs. 212, 218.

Cuando pasó el tiempo y la apertura a Occidente resultó decepcionante o ambigua, hasta los odiados símbolos de un pasado odiado pudieron convertirse en elementos de una identidad que se creía amenazada o en vías de desaparición. Los defensores de la conservación de este legado se valieron a menudo de metáforas psicológicas o psicoanalíticas para definir los peligros de la destrucción: la desaparición de todas las huellas de la era comunista equivaldría a una represión de la memoria individual y colectiva, impidiendo que tuviese lugar el necesario duelo (y la investigación histórica) y posibilitando un futuro retorno de lo reprimido[83]. Un comentarista aplicó esta aparente paradoja a la estatua de Lenin en Berlín **[28, 35-39]** afirmando que si se conservara sería una buen defensa contra «su propio retorno»[84]. Algunos de estos defensores eran historiadores, historiadores del arte o profesionales de la conservación del patrimonio; algunos, sobre todo en Alemania, eran de la zona occidental, pero muchos eran simplemente vecinos, habitantes y usuarios de este legado[85]. Mientras que diversas personas favorables a la eliminación vieron una justificación en las destrucciones llevadas a cabo a partir de 1918 por los comunistas, sus adversarios consideraban este precedente otra razón para proceder de otro modo y precaverse contra la repetición de la historia[86]. Además, cualquier percepción de la retirada estaba matizada por el temor de lo que pudiera reemplazar a lo retirado. Un examen de los relativamente escasos intentos de conmemorar la era comunista, o mejor dicho a sus víctimas, nos apartaría demasiado de nuestro tema, pero no podemos dejar de reparar en que, para muchos testigos, lo que venía a ocupar el lugar de los monumentos y emblemas comunistas eran anuncios publicitarios, es decir, símbolos no oficiales e inconfundibles del modo de vida y la supremacía occidentales[87]

Véanse por ejemplo Lawo, «Krzysztof Wodiczko», págs. 207-209; Wladimir Miljutenko, «Wir dürfen nicht geschichtslos werden», en *Demontage*, págs. 23-30; H.-E. Mittig, «Rekonstruieren gegen Erinnern?», *Kritische Berichte*, XXII/1, 1994, págs. 75-76.

[84] Friedrich Dieckmann, «Friedrich und Iljitsch – Zwei Berliner Monumente», en *Demontage*, págs. 47-48.

[85] Ya en 1988 se fundó en Frankfurt una organización llamada «Palais-Jalta», relacionada con el Deutsches Architekturmuseum, con el fin de conservar el patrimonio monumental del comunismo.

[86] Thomas Flierl, «Denkmalstürze zu Berlin. Vom Umgang mit einem prekären Erbe», en *Der Fall der Denkmäler*, págs. 45-57 (pág. 49).

[87] H.-E. Mittig, «Zur Eröffnung der Ausstellung», en *Erhalten – zerstören – verändern? Denkmäler der DDR in Ost-Berlin. Eine dokumentarische Ausstellung*, catálogo de la exposición, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlín, Schriftenreihe des Aktiven Museums Faschismus und Widerstand in Berlin e. V., 1, 1990, págs. 8-15 (pág. 11); Hans Haacke, «Die Freiheit wird jetzt einfach gesponsert – aus der Portokasse?», en *Die Endlichkeit der Freiheit*, págs. 87-104 (la contribución de Haacke a esta exposición consistió en una torre berlinesa de vigilancia combinada con la estrella de un Mercedes y los escritos «Bereit sein ist alles», estar dispuesto lo es todo, y «Kunst bleibt Kunst», el arte sigue siendo arte). Para ejemplos de monumentos a las víctimas de los regímenes comunistas, véase Christine Stachau, «Peruns Sandbank», en *Demontage*, págs. 15-19 (pág. 18, sobre el monumento

Ha quedado claro ya que las retiradas espectaculares a las que han dado publicidad los medios de comunicación de masas no fueron el único trato que se dio a los monumentos de la era comunista desde 1989. En realidad, quienes se oponían a un desalojo indiscriminado insistieron por lo general en que se podían contemplar otras posibilidades aparte de eliminarlos o conservarlos *in situ*, y pidieron una actitud diferenciada hacia objetos y contextos. Así, la «Comisión para tratar de los monumentos políticos de la posguerra en el antiguo Berlín Oriental» creada por el Senado de Berlín en 1992 recomendó, según los diferentes casos, mantener la obra *in situ*, estudiarla más a fondo y dejar la decisión al vecindario, o consultar a expertos extranjeros (en el caso de los monumentos conmemorativos a soldados extranjeros); completar, modificar o reponer la parte textual del monumento o añadirle un comentario; de ser necesario, desplazarlo, o desmantelarlo y rediseñar el emplazamiento[88]. Antes de examinar los diferentes «tratos» documentados según su forma, debo hacer unas pocas observaciones preliminares.

En primer lugar, intervenciones formalmente similares eran susceptibles de reflejar diferentes autores, motivos e intenciones. Se podía añadir anónimamente un comentario escrito para desfigurar un monumento, pero también, más o menos oficialmente, para «neutralizarlo» o para aclarar o transmitir su significación histórica; seguramente, una definición más precisa de forma podría mostrarlo, ya que hay más probabilidades de que se escriba a mano un texto espontáneo y desfigurador que otro considerado y explicativo. Otros criterios diferenciadores que se podrían aplicar sistemáticamente pero solo mencionaremos de pasada son el carácter más o menos provisional o permanente de una intervención, la medida en que modifica la sustancia material de la obra, su visibilidad o invisibilidad, y los medios técnicos y financieros requeridos. Las destrucciones son caras, y no debe subestimarse el impacto de coste y equipo en las diversas «soluciones» adoptadas según los autores y el contexto.

La relación de la visibilidad y la invisibilidad con las distintas actitudes hacia el pasado es evidente. Pero, una vez más, se podía hacer visible o dejar a la vista

---

erigido en el otoño de 1989 en la plaza de la Lubianka, con reproducción); «Den Opfern. Kulturausschuss für DDR-Mahnmale», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17 de marzo de 1994, pág. 33.

[88] «Bericht. Kommission zum Umgang mit den politischen Denkmälern der Nachkriegszeit im ehemaligen Ost-Berlin. Berlin, den 15. Februar 1993», informe inédito, Berlín, 1993, págs. 82-8[illegible]. En su artículo (Boime, «Perestroika», págs. 213-214), A. Boime proponía distinguir entre inversión del monumento («acción multitudinaria colectiva de derribar monumentos en tiempos de drásticos cambios políticos»), subversión del monumento («demolición oficial de la historia del pasado reciente») y conversión del monumento («salvar el monumento o sus fragmentos recodificándolos y reciclándolos en una interacción distinta entre pasado, presente y futuro»).

una intervención con el fin de prolongar en el tiempo la aparición y el efecto de la degradación o, por el contrario, para impedir falsificaciones y promover un acceso informado a la historia. En cuanto a la permanencia, los conservadores de monumentos no fueron los únicos que se mostraron contrarios a las medidas definitivas. Christine Hoh-Slodczyk, exconservadora de monumentos antiguos en Berlín Oriental y defensora de la conservación, advirtió que dichas medidas impedirían la «confrontación, históricamente necesaria, con el objeto» y no permitirían que el paso del tiempo hiciera «de un símbolo de poder un símbolo de impotencia; de un gesto amenazador, una expresión de abandono; de una afirmación de victoria, una imagen de derrota»[89]. Pero la fugacidad, una característica de las acciones espontáneas y en ocasiones lúdicas o similares a *performances*, a menudo hacía las veces de preludio a intervenciones más duraderas, incluso definitivas. Estas concatenaciones (por ejemplo, la acostumbrada sucesión de inscripción-retirada-almacenamiento) y combinaciones no siempre eran planificadas y lógicas, sino que podían resultar de la imprevisible interacción entre las intervenciones y «el público».

Con pocas excepciones, la conservación *in situ* de un monumento no modificado no es noticia y por lo tanto suele estar menos documentada. Las consultas y controversias se traducen en excepciones. Ya hemos mencionado el caso de Chemnitz. En Berlín, la revista de arte *Pan* organizó una encuesta sobre el monumento a Marx y Engels [27] situado en la parte de atrás del Palacio de la República. El 67 por 100 de los encuestados opinó que era un testimonio de su propia historia y merecía ser preservado; el 23 por 100 propugnó la retirada inmediata. La comisión propuso después conservar el monumento (del cual la estatua solo constituye la parte central) pero retirar la base para integrarla en el espacio verde circundante y reducir «su «dominación y su no indeseada función ideológica», o, si la reestructuración de la plaza lo requería, reconstruir el monumento en algún otro lugar[90]. Naturalmente, la conservación puede considerarse también indicativa de una situación que no ha cambiado, como en la ciudad de Voronezh, en Rusia meridional, donde un «reformador» aún en el poder explicó que las huellas ideológicas del régimen totalitario «morirían por sí solas con el tiempo», o en la misma Moscú, donde el número de monumentos a Lenin que siguen en su sitio adquirió una nueva relevancia a la luz de la reafirmación política de comunistas y nacionalistas[91]. En algunos casos fue suficiente el cambio de emplazamiento para

---

Ekkehard Schwerk, «Nachdenkliche Annäherung an Standbilder im Stadtbild. Die Denkmäler des SED-Regimes», *Der Tagesspiegel / Berlin*, 9 de febrero de 1991, pág. 15; «Bericht», pág. 9.

[90] W. S., «Mehrheit für Marx und Engels, auch wenn sie nicht gefallen», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29 de noviembre de 1990; «Bericht», págs. 26-28.

[91] Ulrich Schmid, «Etikettenschwindel in der russischen Provinz. Altkommunistische "Reformer" in Woronesch», *Neue Zürcher Zeitung*, 17-18 de septiembre de 1994; U. Schmid, «In

hacer aceptables los monumentos: estaban demasiado a la vista en los espacios centrales que habían de dominar y pudieron sobrevivir en «lugares menos pretenciosos o exigentes»[92].

La manera más fácil de intervenir en un monumento es añadirle, más que restarle. Para eso viene muy bien la pintura; el color en sí puede transmitir mensaje específicos. Las manos de la estatua de Dzerzhinski en Varsovia, por ejemplo, fueron pintadas de rojo antes de que fuera destruida, visualizando las razones para la ejecución en efigie de «Felix el sanguinario». En Praga hubo un importante debate cuando, sin autorización, se pintó de rosa el carro de combate soviético que, según se decía, había sido el primero en entrar en la ciudad en mayo de 1945, ascendido en 1946 al rango de monumento a la liberación de Checoslovaquia pero considerado, sobre todo desde 1968, un símbolo de invasión y ocupación[93]. En cuanto a las pintadas verbales e icónicas, eran casi ubicuas. Los textos iban desde simples insultos —«verdugo» (en ruso) acompañando o complementando unas manos pintadas de rojo— hasta complejas transformaciones de las inscripciones de los pedestales. Las fotografías de los monumentos a Karl Marx en Moscú muestran dos diferentes y sucesivas apropiaciones del mensaje original: a «¡proletarios del mundo, uníos!» se añadió «en la lucha contra el comunismo»; posteriormente se pintó «perdonadme, por favor» encima de «uníos» y del primer *graffito*[94]. Encontramos aquí nuevamente el fenómeno del «monumento parlante» [27, 28]; agreguemos que se podría juzgar que la restablecedora limpieza de es[as] pintadas viene a ser una «limpieza de la historia» igual a la eliminación de otro[s] monumentos[95]. Un tipo de añadido muy distinto fueron, como ya hemos indica[do], los comentarios —en su mayoría en letreros adosados a los monumentos—

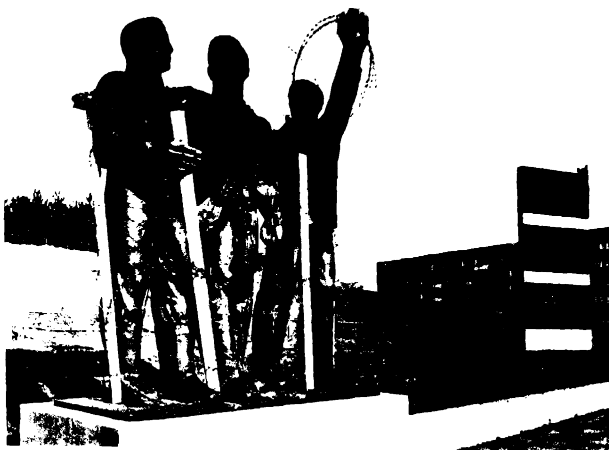
Moskau bleibt Lenin allgegenwärtig. Weit über 100 Denkmäler und Büsten allein in der Innenstadt», *Neue Zürcher Zeitung*, 9 de junio de 1995, pág. 48. La retirada de los emblemas nacionales —que habían reemplazado a los soviéticos— de los edificios oficiales de Bielorrusia va tal vez en la misma dirección (Jan Krauze, «Histoire de la conquête russe, 12, "L'empire se venge"», *Le Monde*, 27-28 de agosto de 1995, pág. 8).

[92] Hein, «Denkmäler der sowjetischen Ära in Estland», pág. 73; Korejwo, «Dserschinski in Stücke gehauen», pág. 154.

[93] Tomás V. Novák, «Der rosarote Panzer – Made in Czechoslovakia», en *Demontage*, págs. 133-140; Unfried, «Gedächtnisorte», pág. 83. El carro de combate fue posteriormente trasladado al Museo de Historia Militar.

[94] Razlogov y Vasilieva, «Damnatio memoriæ», pág. 37 (con otra fotografía que muestra el monumento moscovita a Sverdlov con la pintada «verdugo»).

[95] P. Roettig, «"Proletarier der Welt, vergebt mir!" Von der Inschrift zu den Graffiti – Formen der Denkmalkommentare», *Neue Zürcher Zeitung*, 12-13 de septiembre de 1992, págs. 69-70; Roettig, «Sprechende Denkmäler». Se ha planteado conservar las pintadas (véase la opinión de Christine Hoh-Slodczik, mencionada en Schwerk, «Nachdenkliche Annäherung an Standbilder im Stadtbild»); sobre las pintadas, véase también el capítulo 15.



32. El monumento de Gerhard Rommel a los *Betriebskampfgruppen* (grupos de combate de las fábricas) en el Prenzlauer Berg Volkspark, Berlín, rodeado de alambre de púas dos días antes de su retirada el 28 de febrero de 1992.

que tenían como finalidad permitir una confrontación crítica con ellos. Por lo general, esas intervenciones pretendían también desarmar el rechazo y la agresión y preservar el monumento (al menos de manera provisional) corrigiendo los mensajes ofensivamente falsos que pudieran transmitir y, sobre todo, haciendo más laxas o redefiniendo sus relaciones simbólicas y dejando claro que conservarlos no significaba aprobar lo que representaban[96].

En alemán se utilizaban términos como *Entfremdung* y *Verfremdung* (extrañamiento, alienación) para definir este proceso, que se puede comparar con la colocación de una palabra entre corchetes. Se hicieron muchas propuestas imaginativas con este fin. Solo algunas de ellas se pudieron llevar a efecto y menos aún tuvieron éxito. La historia reciente del «Betriebskampfgruppendenkmal» (monumento a los grupos de combate de las fábricas) de Berlín [32] puede servir de ejemplo de estos intentos y fracasos. Erigido en 1983 para conmemorar a los grupos armados

---

Dieter E. Zimmer hizo una reveladora alusión a esta necesidad cuando mencionó el hecho de que «uno identifica quiera o no quiera al Estado con los monumentos que hay en sus calles» («Was tun mit Lenin?»).

que debían «proteger a la RDA del interior y del exterior» y que habían participado en la construcción del Muro, devino especialmente polémico tras la caída de este. Las primeras intervenciones fueron espontáneas: color, un comentario irónico con spray, una «acción artística» consistente en rodear el monumento con cuerdas y poner plantas para que lo cubrieran, la retirada de la figura en bronce de un niño que daba flores a los soldados (que después decoró el despacho del alcalde del distrito). La administración municipal admitió que, en el actual contexto de cambio político, el monumento era una provocación, pero se negó a una retirada que sería una repetición de la manera antidemocrática en que se había erigido y defendió, al menos provisionalmente, un debate al que había de contribuir la adición de un comentario crítico y dos trozos del Muro. Pero las plantas se arrancaron antes de que crecieran y un desconocido se llevó el letrero con el comentario. Ulteriores medidas «alienantes» (tapar las estatuas con una tela blanca y atarlas con alambre de púas del Muro) no impidieron que la asamblea de representantes del distrito ordenase su retirada; se puso al cuidado del Deutsches Historisches Museum de Berlín pero sigue aguardando una nueva ubicación[97]. Hasta donde yo sé, la solución más exigente en lo intelectual y en lo financiero, que consistía en completar y neutralizar un monumento con un nuevo «antimonumento» permanente, no se pudo realizar en ninguna parte[98], como tampoco la propuesta de un artista germanooccidental de desmantelar el monumento a Lenin de Dresde y con las partes crear una nueva composición que evocase «un almacén de museo o un yacimiento arqueológico» para «hacer oficial y permanente la iconoclasia» y para «preservar el monumento antes de su definitiva retirada»; el Ayuntamiento optó por la solución más económica y regaló la estatua a un cantero de Baviera que estaba dispuesto a pagar la retirada[99].

---

[97] Dirk Schumann, «Betriebskampfgruppendenkmal», en *Erhalten – Zerstören – Verändern?*, págs. 77-79; Torsten Harmsen, «"Darmverschlingung" gegen Marx-Engels-Forum? "Sozialistische" Monumente in Visier», *Berliner Zeitung*, 5 de octubre de 1990; Ralf Neukirch, «"Am liebsten würde ich den Kerl einfach umhauen". An den Denkmälern des SED-Staates scheiden sich die Geister», *Bonner Rundschau*, 1 de noviembre de 1990; Andrea Scheuring, «Denkmäler fallen für teures Geld. Abriss des Kampfgruppen-Monuments steht bevor», *Berliner Zeitung*, 29 de enero de 1992; Thomas Flierl, «Gegen der Abriss eines Baudenkmals. Eine Rede aus dem Jahr 1984», en *Der Fall der Denkmäler*, págs. 53-57 (págs. 51-52).

[98] Para un ejemplo de «antimonumento», véanse Dietrich Schubert, «Alfred Hrdlickas antifaschistisches Mahnmal in Hamburg», en *Denkmal – Zeichen – Monument: Skulptur und öffentlicher Raum heute*, ed. Ekkehard Mai y Gisela Schmirber, Múnich, 1989, págs. 134-143; D. Schubert, «"Hamburger Feuersturm" und "Fluchtgruppe Cap Arcona". Zu Alfred Hrdlickas "Gegendenkmal"», en *Kunst im öffentlichen Raum. Anstösse der 80er Jahre*, ed. Volker Plagemann, Colonia, 1989, páginas 150-170; Jürgen Hohmeyer, «Das Hakenkreuz als statische Krücke. Zu Alfred Hrdlickas "Gegendenkmal"», en *Kunst im öffentlichen Raum*, págs. 171-176.

[99] Rudolf Herz, *Lenins Lager. Entwurf für eine Skulptur in Dresden*, Berlín, 1992.

Otras ideas, como la propuesta de Alfred Hrdlicka de intercambiar monumentos entre el este y el oeste, o el proyecto de Vitaly Komar y Alexander Melamid de dejar una estatua colgada de unas grúas en el aire, tenían todavía menos probabilidades de ser puestas en práctica. La segunda formaba parte de una exposición de proyectos de conservación de antiguos monumentos soviéticos mediante una transformación. Organizada en 1993 por Komar y Melamid, antiguos artistas disidentes, se presentó de forma simultánea en Moscú y en Nueva York —en la Courtyard Gallery del World Financial Center de Manhattan— y estaba concebida como una oposición al recurrente borrado de la historia de Rusia[100]. Hasta cierto punto, la diferencia entre intervenciones irrealizables y realizables se traslapa con la que hay entre efímeras y definitivas: mientras que las primeras pueden expresar subversión y liberación, las segundas tienen que conciliarse con la administración y la ley. Dado que burlarse de un poder implica burlarse de todo poder, las botas de Stalin podrían haberse marchado de la «plaza de Stalin» aun sin la llegada de los carros de combate soviéticos. Y es típico de una «revolución libertaria», como el movimiento parisiense de 1968, conformarse generalmente con ataques metafóricos o provisionales contra obras de arte, como el anuncio para poner en venta el mural de Puvis de Chavannes de la Sorbona[101]. En mayo de 1968, Salvador Dalí había propuesto llenar los «monumentos de la cultura burguesa» de «nueva información y modificar [su] función en lugar de destruirlos», por ejemplo, neutralizando el aura de positivismo del monumento a Auguste Comte con un relicario erótico[102]. Su propuesta podía jactarse de tener un antepasado surrealista: en 1933, el grupo dirigido por André Breton se había preguntado espontáneamente si cierto número de monumentos parisienses debían ser «conservados, desplazados, modificados, transformados o eliminados». Como podemos sospechar, la mayoría de las propuestas optaban por la modificación, pero Paul Éluard abogó por una «cuidadosa repetición» de la «ceremonia» de 1871 de la caída de la columna Vendôme **[12]**[103]. También en el caso de los monumentos de la era comunista, la mayoría de las intervenciones artísticas tuvieron que ver más con las

---

Demontage, pág. 171; Komar y Melamid, «What is to be done with monumental propaganda?», *Artforum*, mayo de 1992; Wechsler, «Slight modifications»; *Monumental propaganda*, exposición itinerante, ed. Dore Ashton, Nueva York, Independent Curators Inc., 1994.

[101] Comunicación oral de Pierre Vaisse; véase *Pierre Puvis de Chavannes*, catálogo de la exposición por Aimée Brown Price, Van Gogh Museum, Ámsterdam, Zwolle, 1994, pág. 200.

[102] Mencionado en W. Hofmann, «Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion», en *Luther und die Folgen für die Kunst*, catálogo de la exposición, Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, Múnich, 1983, pág. 68.

[103] «Sur certaines possibilités d'embellissement irrationnel d'une ville (12 mars 1933)», investigación E de las «Recherches expérimentales», *Le surréalisme au service de la révolution*, núm. 6, mayo de 1933, págs. 18-20; véase Thierry Dufrêne, «Les "places" de Giacometti ou le "monumental à rebours"», *Histoire de l'art*, núm. 27, octubre de 1994, págs. 81-92 (págs. 82-84).

imágenes que con los objetos; pero sí que representaron alienaciones, reinterpretaciones y apropiaciones metafóricas de estos monumentos en maneras a veces análogas a las que hemos examinado.

Las modificaciones que la reinterpretación exigía por lo general durante la «fase de transición» se podían realizar también por sustracción. Eliminar el emblema del Partido y del Estado podía bastar —al menos provisionalmente— para los edificios, pero no para los monumentos, de concepción enteramente simbólica. Y aun liberados de inscripciones, solían seguir siendo prisioneros de la univocidad semántica postulada por el realismo socialista y por su función propagandística. En Budapest, un proceso de generalización por la vía de la eliminación permitió que el monumento a la Liberación, erigido en 1947 en lo alto de la colina de Gellért para conmemorar la liberación de Hungría por el ejército soviético, se convirtiera en un monumento a la libertad. El alto pedestal fue despojado de su estrella de cinco puntas, de su inscripción en cirílico —reemplazada por un elogio a la libertad concebida en los términos más amplios— y de la estatua de bronce de un soldado ruso con la bandera, mientras que la figura de remate, una mujer que eleva hacia el cielo una hoja de palmera, y las alegorías del progreso y la destrucción que la acompañan, permanecieron intactas. Entre las razones del éxito de lo que define como compromiso, Ernö Marosi menciona el hecho de que la gente se había acostumbrado al monumento, que este encajaba bien en la topografía y en la imagen de la ciudad, que se temía que su retirada tendría un coste y, finalmente, que la obra de Zsigmond Kisfaludy Stróbl, estilísticamente conservadora resultaba aceptable para el gusto conservador[104].

Se han examinado numerosas degradaciones y destrucciones violentas. Se ha mencionado también el carácter escenificado o ritualizado de los acontecimientos colectivos, así como las semejanzas con anteriores casos y formas de maltrato de imágenes. Se dice que cuando los trabajadores pasaron un cable por debajo de los brazos de la estatua de Dzerzhinski en Varsovia, los circunstantes gritaron: «¡Cogedlo del cuello! ¡Cogedlo!». En una fotografía especialmente interesante de 1991 se ve un monumento a Stalin frente al Puente de Carlos de Praga con la nariz rota, la cabeza arrancada y doblada en ángulo recto y un crucifijo colocado detrás[105] Pero queda por examinar la manera en que se almacenaban los monumentos y no obstante se facilitaba (o no) el acceso a ellos. Hemos visto que los destruidos eran generalmente despedazados cortándolos o aserrándolos, y conservados, regalados, vendidos o comprados —como prenda, reliquia o *souvenir*— por individuos y ocasional o finalmente por instituciones. El reciclaje del material, con sus infinitas y a menudo redundantes posibilidades simbólicas, se ha documentado raras veces

[104] E. Marosi, «Sturz alter und Errichtung neuer Denkmäler in Ungarn 1989-1992», *Bildersturm in Osteuropa*, págs. 58-62 (pág. 59).

[105] Korejwo, «Dserschinski in Stücke gehauen», pág. 151; *Demontage*, pág. 141.

(los húngaros se plantearon fundir campanas con el bronce de las estatuas para que el tañido recordase la dictadura a la gente)[106].

Está claro que almacenar estos monumentos de una u otra forma, incluidos los museos, se consideró el último recurso. Christopher Stölzl, director del Deutsches Historisches Museum de Berlín, declaró a la revista *Pan* —tal vez dentro de su defensa de la conservación *in situ* del monumento a Marx y Engels— que «transportarlos a un depósito no era ninguna acción estética sino que revelaba que no se sabía qué hacer con ellos», y Christine Hoh-Slodczyk afirmó que, como la destrucción o la retirada, la conservación en museos no podía reemplazar al hecho de enfrentarse de verdad con el objeto[107]. Otro autor observó en 1992 que «el proceso de "museización" de estos objetos no había hecho más que empezar», que sin embargo no parecía posible inmediatamente y que el modo a menudo triunfal o irónico en que se presentaban era una reacción a su anterior uso cultual tanto como lo era la destrucción ritual[108]. La escenificación puede ser otra forma de desfiguración o la continuación de esta. Esto es especialmente visible en los espacios al aire libre en los que varias ciudades del este de Europa han reunido las estatuas que habían sido retiradas o iban a ser eliminadas. En Moscú, el parque de estatuas, situado cerca de la Galería Tretiakov (de cuyas salas se retiró todo el arte soviético posterior al cubofuturismo), se concibió como exposición de una pequeña parte de las obras almacenadas y como prefiguración de un «Museo del Totalitarismo»[109]. Pero su presentación informal, desganada o absurda —sin pedestal, con rastros de pintadas, tiradas por el suelo— daba a los visitantes inconfundibles indicios interpretativos y conductuales de que aquello era un destierro, no una promoción, y de que lo que había que hacer con las obras no era venerarlas ni admirarlas sino, por el contrario, reírse de ellas [33]. Por supuesto, estas paradójicas «museizaciones» quizá sean más una expresión de cautela o de realismo (los objetos de la exposición al aire libre de Praga eran atacados todas las noches) que de voluntad[110].

Las cosas se hicieron de manera menos ambigua, significativamente, en Budapest. El «Parque de estatuas» (Szóbórpark) se abrió en el verano de 1993, después de que la radicalización de la vida política y la multiplicación de los ataques contra monumentos hicieran urgente ejecutar una resolución tomada dieciocho meses antes por el Ayuntamiento. Se retiraron de sus lugares sesenta y un monumentos

---

[106] L. Beke, «Das Schicksal der Denkmäler des Sozialismus in Ungarn», en *Bildersturm in Osteuropa*, págs. 56-57.

[107] W. S., «Mehrheit für Marx und Engels»; Schwerk, «Nachdenkliche Annäherung an Standbilder im Stadtbild».

[108] Unfried, «Gedächtnisorte», pág. 88.

[109] W. Dormidontow, «Idole hier – Idole dort», en *Demontage*, pág. 164.

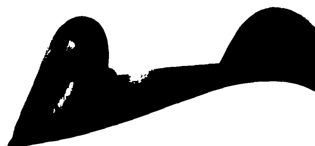
[110] Unfried, «Gedächtnisorte», pág. 88; para un proyecto frustrado de antimonumento conmemorativo en Estonia, véase Hein, «Denkmäler der sowjetischen Ära in Estland», págs. 73-74.



33. El parque de esculturas «Museo Temporal de Arte Totalitario», cerca de la Galería Estatal Tretiakov, Moscú, en 1992, con estatuas (de izquierda a derecha) de Kalinin, Stalin y Sverdlov.

particularmente censurados y se trasladaron a una zona propuesta por un distrito marginal. La distribución de las estatuas y la mínima arquitectura se decidieron a raíz de un concurso. Abundaron las dificultades: los vecinos se opusieron, el parque cerró al cabo de cuarenta días y no pudo volver a abrir sino gracias a la intervención de un gerente privado. A la entrada se ha colocado una gran placa con el texto (en húngaro) del famoso poema de Gyula Illyés «Sentencia contra la tiranía», de 1952, que habla de las «estatuas como grandilocuentes engaños» entre las ubicuas expresiones de la dictadura. Pero se da información a los visitantes sobre la fecha, el emplazamiento original, el autor y el asunto de cada pieza, y una presentación en líneas generales neutral permite observar gran variedad de actitudes y usos, desde la recogida meditación de los húngaros de avanzada edad hasta la ironía juguetona de conciudadanos suyos más jóvenes y la curiosidad o el interés docto o periodístico de los extranjeros **[34]**[111]

Marosi, «Sturz alter und Errichtung neuer Denkmäler in Ungarn», pág. 58; V. Soulé, «Les statues communistes vont s'exposer à Budapest», *Libération*, 17 de febrero de 1993 ; Van Renterghem, «Budapest brade ses fantômes»; Prohászka, *Szóbórsórsók*, págs. 172-177; V. Soulé, udapest, le gardien des héros du peuple», *Libération*, 18 de enero de 1995.





34. El Szóbórpark (Parque de esculturas), Budapest, 17 de abril de 1995, con visitantes delante y sobre el pedestal del monumento a la República de los Consejos de István Kiss (1969).

Nos falta mencionar las iniciativas privadas de conservación y el papel del mercado. La información es escasa y habrán de bastar unas pocas indicaciones. Muchas esperanzas de intercambiar un legado engorroso por divisas parecen haberse visto defraudadas, sobre todo por lo que respecta a monumentos de grandes dimensiones. Pero la galería Regina de Moscú, por ejemplo, ha empezado a vender «arte totalitario», casi exclusivamente a extranjeros, y el paradero actual de obras incluidas en exposiciones recientes muestra que hay compradores institucionales que están respondiendo también a esas ofertas, entre otros algunos museos universitarios norteamericanos[112]. En Alemania, la institución publica (Treuhandanstalt) encargada de vender la antigua propiedad estatal de la RDA decidió no subastar los 12.000 objetos de arte que se incluyeron, sin duda una actitud prudente tanto financiera como políticamente[113] Ya hemos mencionado al c

---

Kerstin Holm, «Alte Dämonen als neue Teufelchen. Ästhetik der Antikunst und Phantasiepreise: in Russland wird der Realismus der Stalin-Zeit wiederentdeckt», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23 de noviembre de 1993, pág. 37; véase, por ejemplo, el catalogo de la exposicion *Kuns und Diktatur*, que también menciona, con el nombre «Premjera», «centro cultural» «experimental-comercial de la asociación El Mundo de la Cultura».

[113] «Podiumsdiskussion: wohin mit der Kunst?», en *Auf der* ed. Flacke, pág. 163 (intervención de Klaus-Peter Wild).

ro Josef Kurz, que adquirió el monumento a Lenin de Dresde; entre 1989 y muerte en 1994 se hizo con una serie de estatuas de la era comunista, explicando que admiraba el trabajo y el material, y desde luego le encantó la provocación política que supuso su exhibición en el terreno privado que poseía en Gundelfingen an der Donau, en Baviera[114].

Lenin en Berlín

El trato que recibieron los monumentos, sobre todo en Berlín, es de especial interés para nosotros, ya que fue allí donde el «Oeste» y el «Este», o el antiguo Este, se vieron directamente uno frente a otro. Escribir la historia de esta cuestión en Berlín requeriría ya de por sí un libro entero, y debemos conformarnos con examinar con algún detalle el caso más polémico e influyente, el del monumento a Lenin en Berlín-Friedrichshain **[28, 35-39]**[115].

La Leninplatz (plaza de Lenin), con sus 1.200 pisos en tres altos edificios, había sido proyectada por Hermann Henselmann junto con Heinz Mehlan y construida en 1968-1970. Henselmann había dispuesto, en el centro de la plaza, un monumento funcional y semiabstracto a modo de biblioteca en espiral que evocaba una bandera y repetía la silueta de los edificios de apartamentos[116]. Pero las autoridades supremas del Estado se mostraron contrarias a este aspecto del proyecto, demandando un monumento figurativo, y encargaron directamente su ejecución al escultor moscovita Nikolai V. Tomski: un ejemplo de la hegemonía pancomunista del arte ruso y de la tutela impuesta por el Gobierno sobre los artistas germanoorientales, cuya versión del realismo socialista era una de las más

---

M. Diers, «Von dem, was der Fall (der Denkmäler) ist», en *Der Fall der Denkmäler*, págs. 4-6 (pág. 5); *Spuren suchen*, Körber-Stiftung, Hamburgo, VI, 1992: «Denkmal – Erinnerung – Mahnung – Ärgernis», pág. 45.

115 El siguiente relato se basa sobre todo en Eberhard Elfert, «Die politischen Denkmäler der DDR im ehemaligen Ost-Berlin und unser Lenin», en *Demontage*, págs. 53-58; Hubertus Adam, «Erinnerungsrituale – Erinnerungsdiskurse – Erinnerungstabus. Politische Denkmäler der DDR zwischen Verhinderung, Veränderung und Realisierung», en *Der Fall der Denkmäler*, págs. 10-35; Maria Rüger, «Das Berliner Lenin-Denkmal», en *Der Fall der Denkmäler*, págs. 36-44; *Bürgerinitiative Lenindenkmal = Demokratie in Aktion*, Berlín, Bürgerinitiative Lenindenkmal Berlin-Friedrichshain, 1992; M. Flacke y Jörn Schütrumpf, «Nicolai Tomski, Lenindenkmal. Auftraggeber: Zentralkomitee der SED», en *Auftragskunst*, ed. Flacke, págs. 201-205; Elisabeth von Hagenow, «Ikonographische Anmerkung», *ibid.*, págs. 205-207; y en entrevistas con E. Elfert y A. Tientenberg realizadas en Berlín en julio de 1992.

Adam, «Erinnerungsrituale», págs. 26-28; sobre monumentos y urbanismo en la RDA, véase además Bruno Flierl, «Politische Wandbilder und Denkmäler im Stadtraum», en *Auf der Suche nach dem verlorenen Staat*, págs. 47-60.



35. La inauguración del monumento a Lenin de Tomski en la Leninplatz, Berlín Este, el 19 de abril de 1970.

modernas. Tomski (1900-1984), nombrado presidente de la Academia de las Artes en 1968, había sido el escultor soviético *par excellence* desde la guerra. Defensor de la «generalización típica», era autor de varias importantes estatuas de Lenin en ciudades soviéticas. Aunque la escultura soviética había mostrado una tendencia general a utilizar la arquitectura como simple pedestal o fondo, se le exigió que tuviese en cuenta el entorno de la plaza y él propuso otro reflejo de los edificios en la larga forma abstracta de una bandera detrás de la efigie de Lenin. El monumento, de 19 metros de altura, fue inaugurado el 19 de abril de 1970 —centenario del nacimiento de Lenin— ante 200.000 personas **[35]**. En su discurso, Walter Ulbricht, secretario general del Partido y jefe del Estado, definió la estatua como uno de los nuevos símbolos que se necesitaban para sustituir a los antiguos en la ciudad (entre otros el castillo real), y el embajador soviético Piotr Abrasimov declaró que era un símbolo de la «inamovible amistad entre la RDA y la Unión Soviética»; en realidad puede que el monumento fuera concebido como una especie de compensación por el programa de reforma económica de Ulbricht, rechazado por Brezhnev[117]. Para la ocasión, Tomski modernizó hasta cierto punto su lenguaje formal y recurrió a formas de una geometría un tanto simplificada. La actitud de Lenin combinaba cercanía humana (la mano en la solapa) con autoridad y dinamismo (la mirada, la bandera). Tomski afirmó que la solidez del granito rojo ucraniano debía expresar la victoria y la inmortalidad de las ideas de Lenin; las mismas características pudieron ser interpretadas posteriormente, como dijo un comentarista, como símbolo de la congelación de esas ideas, de la brutalidad y la petrificación del «socialismo real»[118].

Flacke y Schütrumpf, «Nicolai Toms... págs. 204-205.

Peter Jochen Winters, «Der steinerne Gast geht. Das Lenin-Denkmal in Berlin-Friedrichshain soll entfernt werden», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17 de octubre de 1991.

Pero en noviembre de 1989 no había más oposición al Lenin de Tomski qu a la inmensa mayoría de los monumentos (intencionales) de la RDA. En general la polémica y los ataques anónimos se iniciaron en la primavera de 1990[119]. Estu diosos de la historia del arte de Berlín Occidental y Oriental fundaron una asocia ción llamada «Initiative politische Denkmäler der DDR» (Iniciativa para los mo numentos políticos de la RDA) para impulsar un planteamiento constructivo crítico y exigieron al Senado la creación de una comisión independiente que minase el legado monumental de las dos zonas de la ciudad. Una exposición cumental sobre los monumentos de Berlín Este, titulada *Erhalten – Zerstör Verändern? (Conservar – destruir – ¿modificar?)*, fue organizada en un pequ museo próximo a la Leninplatz por «Initiative» junto con otras dos asociaci occidentales, la «Neue Gesellschaft für Bildende Kunst» (Nueva sociedad par artes visuales) —una organización radical nacida en 1969 de la escisión de la tigua «Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst» (Sociedad alemana para la tes visuales), que había defendido ulteriormente el arte político y la forma reali y el «Aktives Museum Faschismus und Widerstand» (Museo activo del fascis la resistencia)[120]. En cuanto al monumento a Lenin, un artista gráfico pro cubrirlo de hiedra y otras plantas trepadoras, una idea aprobada por algunos cuya realización, como en otros casos, fue anónimamente interrumpida[121]. una apropiación temporal y una reinterpretación antimonumental de la es el 2 y el 4 de septiembre de 1990 dentro de una exposición tópica de arte con poráneo titulada *Die Endlichkeit der Freiheit (La finitud de la libertad):* el a Krzysztof Wodiczko, nacido en Polonia, lo escogió como objetivo de una de «proyecciones públicas» y transformó a Lenin en un tendero polaco con un ca to lleno de productos electrónicos baratos «para hacer trueques al volver a Var via» **[36]**[122].

Tras la reunificación alemana en octubre de 1990, la decisión del Parlamen federal en junio de 1991 de trasladar la sede del Gobierno a Berlín y el fracasad golpe de agosto de 1991 en Moscú, con sus secuelas iconoclastas, a las que tan publicidad se dio, la eliminación de «monumentos comunistas» adquirió relevanci política para los partidos alemanes en los diversos niveles: país, ciudades y distrito

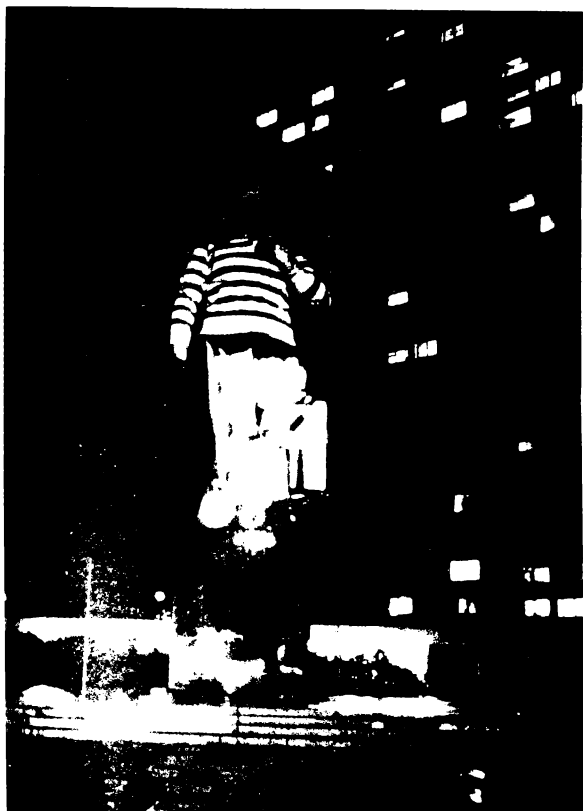
---

[119] Elfert, «Die politischen Denkmäler», pág. 53; G. Dolff-Bonekämper, «Das Spanienkämpfer-Denkmal von Fritz Cremer», en *Bildersturm in Osteuropa*, págs. 89-90 (pág. 89); *Erhalten – Zerstören – Verändern?*, pág. 16.

[120] *Erhalten – Zerstören – Verändern?;* Walter Grasskamp, *Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit*, Múnich, 1989, pág. 130.

[121] Winters, «Der steinerne Gast geht»; Zimmer, «Was tun mit Lenin?».

Lawo, «Krzysztof Wodiczko»; véase también *Public adress. Krzysztof Wodiczko*, catálogo de la exposición, Walker Art Center, Minneapolis, 1993, pág. 158; K. Wodiczko, *Art public, art critique. Textes, propos et documents*, París, 1995, pág. 161. Sobre los proyectos de Wodiczko, véase en especial su «Public projection», *Canadian Journal of Political and Social Theory*, VII/1-2, 1983.



(Bezirke), y económica para urbanistas, arquitectos y especuladores inmobiliar En las estipulaciones del acuerdo de coalición alcanzado por los miembros de CDU (conservadores) y el SPD (progresistas) del Senado del Berlín reunificad se mencionaba la creación de una comisión encargada de hacer propuestas rela vas a los monumentos en (sobre todo) Berlín Este, pero cuando esta comisión formó, el Lenin de Tomski ya había sido desmantelado, de modo que se vio pr vada de su objeto más importante.

El 18 de septiembre de 1991, la asamblea representativa del distrito de Fri drichshain decidió por 40 votos contra 33 requerir al Senado que «retirase de Leninplatz enteramente y con todo cuidado la estatua de Lenin», pero al men mil habitantes del barrio manifestaron su deseo de que se quedara en su sitio En conformidad con la «Überleitungsgesetz» (Ley de transición), el Lenin de Frie drichshain seguía gozando de protección administrativa como monumento histórico. Sin embargo, el senador de la CDU a cargo de urbanismo y medio ambiente, Volker Hassemer, responsable de la conservación de monumentos, solicitó a su compañero del SPD a cargo de los edificios que autorizase su retirada, explicando que no representaba el socialismo sino «la realidad del despotismo» y señalando el peligro de «acontecimientos problemáticos» debidos a la «cólera popular». El B *senator* rechazó el procedimiento —incluso lo comparó con la destrucción castillo real—, pero el alcalde de la CDU se inclinó a su favor, apoyado entre o por Helmut Kohl, y, al final, ningún partido político se opuso excepto el mi tario grupo de izquierda «Bündnis 90 / Grüne», algunos de cuyos miembros sentaron una provocadora propuesta de demoler, por su «carga política», la lumna de la Victoria *(Siegessäule)* de la zona occidental de la ciudad, un mo mento erigido en 1873 para conmemorar las victorias prusianas sobre Dinamarca, Austria y Francia.

No obstante, hubo muchas objeciones contra lo que algunos denominaron «ciega furia destructiva» e «iconoclasia primitiva»[124]. Los conservadores de monumentos, que deseaban preservar conjuntos enteros y no objetos aislados, advirtieron de que la retirada del monumento crearía un vacío y provocaría el colapso visual de la Leninplatz[125]. Como observó un periodista, el monumento se había convertido también en una «biografía petrificada» para los berlineses orientales, que tenían la sensación de que los *Wessis* [berlineses occidentales] querían quitarles todo[126]. La «Initiative politische Denkmäler der DDR», junto con un vecino de la Leninplatz, llevó el caso ante el tribunal administrativo y subrayó la importancia

---

Winters, «Der steinerne Gast geht»; Zimmer, «Was tun mit Lenin?».

124 Winters, «Der steinerne Gast geht»; véase también H.-E. Mittig, «Gegen den Abriss des Berliner Lenin-Denkmals», en *Demontage*, págs. 41-46.

125 Zimmer, «Was tun mit Lenin?».

126 Matthias Matussek, «Lenins Stirn, fünfter Stock», *Der Spiegel*, núm. 46, 1991, págs. 341-342.



37 El monumento a Lenin de Tomski en la Leninplatz, detrás de barreras metálicas co teles, el 4 de noviembre de 1991. Obsérvese en especial un cartel pseudooficial del «Büro für ungewöhnliche Massnahmen» («Oficina para medidas inusuales») en el que se anuncia: «Aquí, el Senado de Berlín hace desaparecer la historia alemanoalemana en el contexto de una acción de limpieza contra disconformes. Patrocinadores: Quitamanchas Cewa. Desarrollo: Blackout & Co. Ltd.»

histórica, científica y urbanística del monumento. Su petición fue rechazada, alegándose que los particulares no tenían derecho a intervenir en un asunto de interés público general. Los diputados de la ciudad ordenaron que el monumento fuera retirado cuidadosamente a fin de poder volverlo a levantar en otra parte (también se sacó a colación la idea de un museo de escultura al aire libre). El 15 de octubre fue tachado de la lista de monumentos que contaban con protección estatal[12]. El 1 de noviembre de 1991 se rodeó de vallas y se instaló una grúa. Ar-

---

Flacke y Schütrumpf,

tistas del barrio de Kreuzberg encontraron formas imaginativas de denuncia; «violencia» y la «eliminación de la historia» [37]. Un cartel adosado a las val, inquiría: «¿Cuándo se queman libros?»[128]. El 4 de noviembre, la viuda de Tomsk con la que «Initiative» se puso en contacto, hizo valer su derecho moral a oponer- se a que se retirara la obra del entorno para el que había sido creada. El 8 de no- viembre, su última apelación fue rechazada por el tribunal supremo berlinés, que consideró que el interés del autor en el respeto debido a su obra debía ceder en este caso al interés del propietario —es decir, de la ciudad— en la eliminación del monumento como símbolo escandaloso de un sistema obsoleto. El tribunal aña- dió que el autor debía tener en cuenta el hecho de que «con la creación del monu- mento a Lenin había puesto su arte al servicio de un culto propagandista al héroe» y «aceptar que los actuales acontecimientos históricos no podían dejar intacta la obra», de modo que el daño irreparable que el desmantelamiento pudiera causar había de considerarse «huellas de la historia, que el autor tenía que aceptar, y no signos de depreciación artística»[129]. Y vaya si se producirían esas huellas: una vez retirada la cabeza, el desmantelamiento resultó ser más largo, más difícil y más costoso de lo esperado y no se concluyó hasta el 8 de febrero de 1992. Los trozos de la estatua fueron depositados en un antiguo campo de tiro[130].

Seis meses después, la Plaza de las Naciones Unidas (Platz der Vereinten Na- tionen) —como se llama desde entonces la Leninplatz— seguía presentando otras huellas, las de un culto cuasi funerario o votivo al monumento y a los recuerdos ligados a él[131]. Pequeños carteles pegados a los antiguos mástiles de las banderas exhibían gran variedad de textos, poemas, fotografías y caricaturas, algunos alusi- vos a la sustitución de símbolos comunistas por otros capitalistas, del Deutsche Bank o Coca-Cola. Siluetas del monumento hechas con plantillas se pintaron con

---

«Wann brennen die Bücher?», reproducido en *Bürgerinitiative Lenindenkmal*, pág. 6. El lema «keine Gewalt» no debe interpretarse como «poder no» (Boime, «Perestroika», pág. 219) sino como «violencia no»; aludía a la revolución pacífica de 1989, en la que se había utilizado esta fórmula como lema.

129 *Bürgerinitiative Lenindenkmal*, págs. 18-19. El argumento según el cual la estatua era un escándalo para el público fue expuesto por el Tribunal Supremo el 5 de noviembre.

130 Véase «Bericht», pág. 82. La comisión observó que los trozos estaban parcialmente dañados a causa del desmantelamiento y de los cazadores de souvenirs, y excluyó la reconstrucción a menos que un comprador privado los adquiriese con ese fin.

131 Es una curiosa coincidencia que tras el derribo de la columna Vendôme como «necesaria víctima de los Estados Unidos de Europa», la Comuna de París rebautizara la plaza Vendôme como «place Internationale» (B. Gagnebin, «Courbet et la colonne Vendôme», en *Mélanges d'histoire éco- nomique et sociale en hommage au professeur Antony Babel*, Ginebra, 1963, II, pág. 257, con cita de Félix Pyat, *Le Vengeur*, 17 de mayo de 1871). Según un testimonio reciente (Dieckmann, «Hinden- burg zu Dimitroff?»), un conductor de autobús de Berlín Este es famoso por haber anunciado «Nächste Station: Leninplatz der Vereinten Nationen!» («Próxima parada: plaza Lenin de las Nacio- nes Unidas»).



38. Platz der Vereinten Nationen (Plaza de las Naciones Unidas, antiguamente Leninplatz) en julio de 1992, con dos siluetas del monumento a Lenin de Tomski, hechas con spray y una plantilla; una muestra la figura ante el fondo en forma de bandera, en la otra se ve desde el otro lado, junto a la Torre de la Televisión de Berlín.



39. Platz der Vereinten Nationen (Plaza de las Naciones Unidas, antiguamente Leninplatz) en julio de 1992; en el borde del pedestal del monumento a Lenin de Tomski se lee la pintada: «Y la tierra estaba desierta y vacía».

spray en el suelo y en las losas de granito, a veces acompañando a otro símb visual de Berlín Este, la Torre de la Televisión **[38]**. En el borde del zócalo se le las siguientes pintadas: «No violencia», «Contra los iconoclastas», «Brecht 19 libertad y democracia», «Y la tierra estaba desierta y vacía (Génesis)» [39].

Criterios de enjuiciamiento y descrédito estético

La historia del monumento a Lenin en Friedrichshain muestra harto clar mente que no se puede considerar la iconoclasia política un arcaísmo ajeno Occidente. En este caso —y las observaciones son válidas para Berlín en gene-ral— los defensores y los adversarios del desmantelamiento eran tanto del Est como del Oeste. Desde luego, ni los unos ni los otros constituían grupos homo-géneos, y en ambos lados se podrían encontrar diversas motivaciones. Las metas y posturas políticas, evidentemente, desempeñaron un papel, pero no parece que fueran el único factor de elección. Factores culturales y sociales ejercieron sin duda igual influencia, aunque son difíciles de reconstruir. Los políticos profesionales, como hemos visto, condenaron de manera casi unánime el monumento, mientras que la mayoría de los profesionales de la cultura exigieron por lo menos la crea-ción de una comisión consultiva independiente (el director del Deutsches Histo-risches Museum y el presidente de la Akademie der Künste de Berlín Oeste se opusieron a la retirada)[132]. El destructivo desmontaje de la estatua de Tomski hizo público el «conflicto entre las intenciones de una conservación del patrimonio cultural basado en la cultura, por una parte, y la política cotidiana, por otra», y provocó la creación de la comisión anteriormente mencionada[133].

La existencia de esta comisión ayudó a ahorrar tiempo y a fomentar el debate; sin embargo, su composición fue controvertida y su misión se limitó a examinar los monumentos de posguerra de la zona oriental de la ciudad[134]. Instituida en febrero de 1992, la comisión publicó un año después sus conclusiones y propues-tas, algunas de las cuales hemos comentado. La introducción a su informe decla-raba, entre otros criterios, sus premisas básicas, que merecen ser resumidas aquí: los monumentos erigidos por un régimen, en tanto que sirven a su legitimación y consolidación, pierden su derecho a existir cuando dicho régimen —y en especial un régimen violento, injusto y odiado— se hunde o es derrocado; los monumen-

Dieter Stäcker, «Selbstreinigung oder primitive Bilderstürmerei? "Was kann 'ne tote Figur dafür, dass sich die Zeiten ändern"», *Badische Zeitung*, 11 de octubre de 1991.

[133] Hubert Staroste, «Politische Denkmäler in Ost-Berlin in Spannungsfeld von Kulturpolitik und Denkmalpflege», en ***Bildersturm in Osteuropa***, págs. 84-86 (pág. 84).

[134] Staroste, «Politische Denkmäler in Ost-Berlin», pág. 85; Elfert, «Die politischen Denk-mäler der DDR», pág. 58; «Bericht», págs. 2-3.



tos que sirven solamente a la autorrepresentación y elevación ideológica de la dictadura comunista o a la glorificación de sus líderes no tienen ningún lugar en una sociedad democrática; todas las sociedades tienen derecho a dar preeminencia a su propia visión de la historia —una réplica al argumento de que era necesario preservar los monumentos como «documentos históricos»—; además, describía los monumentos de la RDA como «en su mayoría carentes de gran importancia artística»[135].

Creo que esto es lo más importante que hay que observar acerca de la caída de los «monumentos comunistas» en relación con la historia de la iconoclasia: los argumentos estéticos se utilizaron casi exclusivamente para propugnar o justificar su retirada o destrucción, no su conservación. Las diferencias de calidad y autoría artísticas no parecen haber influido gran cosa en determinar qué monumentos eran atacados o no, al menos antes de que fueran examinados por comisiones[136]. Desde luego, la iconografía cuenta (solo tenemos que pensar en Dzerzhinski), pero junto con unos rasgos más o menos formales como las (enormes) dimensiones, la (imponente) ubicación y la (dominadora) expresión[137]. La solidez del material mismo, como sucedía con el Lenin de Tomski, solía ser reinterpretada negativamente. La complejidad de una obra como el monumento berlinés a los miembros alemanes de las Brigadas Internacionales de la Guerra Civil española **[40]**, realizado por Fritz Cremer en 1968 y que, según ha argumentado convincentemente Gabi Dolff-Bonekämper, simbolizaba una lucha condenada al fracaso y no una glorificación del heroísmo, no impidió que fuese también atacada, por la noche y de forma anónima, con lo cual nunca sabremos por qué; pero, de manera excepcional, fue restaurada con la ayuda financiera del Senado de Berlín y reinaugurada en septiembre de 1992 por el alcalde de Berlín-Friedrichshain, él mismo hijo de un brigadista[138]. La general falta de valor artístico de las estatuas se dio con frecuencia por sentada y no se pensó que hubiera necesidad alguna de probarla. En Berlín, una fórmula muy citada de condena estética se debió a alguien que había ejercido temporalmente de experto en la política cultural de la RDA y ahora escribía que era preciso poner fin a «la deformación cotidiana del gusto provocada por este no-arte colocado sobre altos pedestales». Se unieron a él algunos artistas para denunciar ese efecto, sobre todo en los niños, y un comentarista criticó su actitud condescendiente por hacer caso omiso de las diferencias y transformacio-

---

[135] «Bericht», págs. 6-8, 12.

[136] Vida, «Die Situation in Rumänien», pág. 65, sobre la retirada de la estatua de Petru Groza, del importante escultor rumano Romul Ladea.

[137] La comisión de Berlín propuso, por ejemplo, conservar los monumentos a los antifascist eli inar los dedicados a los «soldados de las fronteras» («Bericht», págs. 72, 82-83).

[138] G. Dolff-Bonekämper, «Das Spanienkämpfer-Denkmal»; carta de G. Dolff-Bonekämper al autor, 31 de octubre de 1995.

nes individuales en la recepción[139]. Otro comentarista, temiendo la intervención de conservadores occidentales de monumentos —que, según dijo, se inclinaría por un «positivismo posmoderno» porque hacía mucho tiempo que habían dejado de confiar en su propio juicio—, afirmó que aquellos objetos habían sido «valor socialista de uso», ahora eran un engorro y pronto se convertirían en materia prima secundaria[140].

La contrapartida a estos veredictos tan poco matizados y tan seguros de sí mismos es el tono cauto y reservado con que los defensores de la conservación entraron en el debate —si es que entraron— en el plano estético. El prefacio del catálogo de la exposición *Erhalten – Zerstören – Verändern?* dejó claro que no se pretendía en él estudiar los monumentos seleccionados «fundamentalmente en relación con su valor artístico» y que era preciso conservarlos y aproximarse a ellos en calidad de «importantes documentos históricos». Christine Hoh-Slodczyk postuló también que la comisión que reclamaba (y de la cual acabó formando parte) tendría que juzgar los monumentos de acuerdo con «relaciones históricas» y no con «criterios artísticos»[141]. Entre los historiadores del arte, su principal defensor en Alemania fue Hans-Ernst Mittig, catedrático en la Hochschule der Künste de Berlín Oeste y autor de importantes estudios sobre la historia de los monumentos de los siglos XIX y XX[142]. En una petición contra la demolición del Lenin de Tomski, después de recapitular y rebatir los argumentos de sus antagonistas (la necesidad de un símbolo del cambio, los crímenes originados en las ideas de Lenin, la veneración implícita en un monumento), también él justificó su conservación como «testimonio visible de la historia» e «instrumento de fundación de la identidad»[143]. Volviendo al final a la idea de que era, simplemente, «una obra de arte mala», destacó el interés formal de la integración de pedestal y figura en la estatua y el contraste de su masa y su color con el entorno, pero sobre todo señaló que la evaluación estética era notoriamente subjetiva y cambiante y la ma-

---

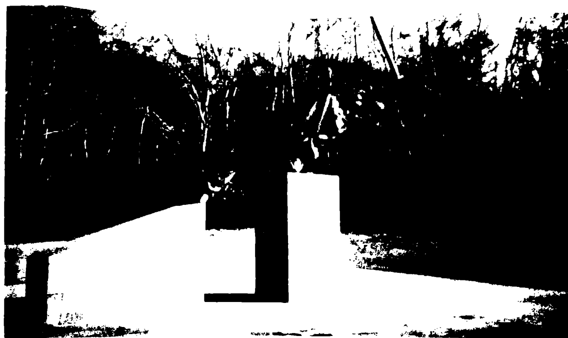
Paul Stoop, «Die lästigen Zeugnisse. Kontroverse Debatte um die Denkmäler im Osten Berlins», *Der Tagesspiegel*, 27 de octubre de 1990; el autor de la frase citada es un historiador del arte de Berlín Este llamado Joachim Scheel; algunos artistas afines son Reinhard Zabka y Eva Kowalski.

140 Thomas Rietzschel, «Marx und Engels dösen in die Zukunft», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29 de octubre de 1990.

141 Martin Schönfeld y A. Tietenberg, «Vorwort», en *Erhalten – Zerstören – Verändern?*, 7; Stoop, «Die lästigen Zeugnisse».

142 Véanse en especial E.-H. Mittig y V. Plagemann (eds.), *Denkmäler im 19. Jahrhundert: Deutung und Kritik*, Múnich, 1972; B. Hinz y E.-H. Mittig (eds.), *Die Dekoration der Gewalt: Kunst und Medien im Faschismus*, Giessen, 1979; E.-H. Mittig, «Das Denkmal», en *Funkkolleg Kunst: Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, ed. Werner Busch, Múnich y Zúrich, 1987, II, págs. 532-558.

143 Mittig, «Gegen der Abriss».



40. El monumento de 1968 a los participantes alemanes en la Guerra Civil española en Friedrichshain, Berlín, obra de Fritz Cremer.

yoría de las veces se había utilizado como pretexto para dar motivos políticos a la aversión. En su introducción al catálogo de *Erhalten – Zerstören – Verändern?*, decía que por estas razones no se podía seguir el ejemplo de la Revolución Francesa ni de la de Octubre y juzgar la conservación o la destrucción aplicando criterios de «puro valor artístico»[144]. En un debate público sobre la cuestión de qué hacer con el arte (sobre todo las pinturas) de los partidos y organizaciones de masas de la RDA, Martin Warnke subrayó la necesidad de justificar su conservación y no vio ningún argumento histórico ni artístico para ello, puesto que esas obras, consideraba, no documentaban sino que falseaban la historia y puesto que la calidad artística, que implicaba resistencia contra la corriente general, sería de todos modos reconocida por los museos. Si no obstante se iba a conservar, debía hacerse con el fin de documentar la historia del arte de Alemania Occidental (indirectamente), la no reconocida primacía cuantitativa del «arte de encargo» *(Bestellerkunst)* en el siglo xx y la deliberada seducción de la población mediante imágenes. Entre las reacciones que provocó hubo una declaración del historiador de arte germanooriental Peter Feist, quien justamente observó que «los museos de todo el mundo exhiben innumerables obras de arte de muchos siglos que mienten exactamente igual sobre la historia», y que nunca

habían existido unos «criterios incuestionables de valor estético para el arte de la RDA»[145].

Ya hemos hecho referencia al carácter ambiguo o francamente profanador de la mayoría de los «parques de estatuas» y ha quedado patente que es un museo de historia y no de arte el que ha contribuido a la conservación de algunos monumentos de Alemania Oriental. Igualmente reveladores han sido los comentarios y los silencios de algunas instituciones artísticas y de sus representantes. En 1992 Jan Hoet, conservador de la *Documenta* de Kassel, un símbolo de la tradición modernista occidental, manifestó que las pinturas de la antigua RDA no eran dignas de ser conservadas y no tenían nada que ver con el arte, que solo es posible crear en absoluta libertad[146]. El responsable de las colecciones estatales de arte de Dresde coincidía con esta visión esencialista de las cosas, ya que era contrario al proyecto de reciclar el monumento a Lenin en su propia ciudad, presuponiendo que «lo que no es arte no se puede transformar artísticamente»[147]. En cuanto a los silencios, las cartas enviadas por defensores del Lenin de Friedrichshain a academias de arte de Gran Bretaña, Dinamarca, Austria, Suiza y Holanda solicitando reacciones quedaron sin respuesta[148].

Evidentemente, lo problemático es el estatus mismo del arte de la era comunista y no únicamente su calidad. No solo al 81 por 100 de las personas consultadas por *Pan* le desagrada el monumento de Berlín a Marx y Engels, sino que el 77 por 100 no lo consideraba una obra de arte, lo cual significa que también se les preguntó si lo tenían por tal o no[149]. Para varios autores, el que estos objetos no puedan ser (considerados) arte así como así se explica ahora aduciendo que nunca lo fueron y que, por ejemplo, las estatuas de Stalin «no eran "estatuas" en el sentido occidental, secularizado y artístico del término; eran objetos de culto que servían para introducir la presencia mística del gran hombre»[150]. Empero, esta explicación, con su típica oposición entre «arte» y función (de culto u otra), se limita a postular una universalización de la concepción occidental del arte como actividad autónoma y no hace justicia al hecho de que los regímenes comunistas promovieron una concepción del arte contraria, que solo de manera progresiva fue atacada

«Podiumsdiskussion: Wohin mit der Kunst?», págs. 161-162, 167-168 (intervenciones de M. Warnke y P. Feist); véase también la intervención de Heinz Dieter Kittsteiner, pág. 169; sobre la moderna concepción de la obra de arte como declaración política del artista y no del patrono, véase capítulo 8, pág. 192.

146 Cit. en Brandt, «Nuttenbrosche? Keine Chance», pág. 12.

Werner Schmid, cit. en Jens Uwe Sommerschuch, *Art*, núm. 4, 1992, reproducido en Herz, *Lenins Lager*, pág. 29.

148 *Bürgerinitiative Lenindenkmal*, pág. 9.

W. S., «Mehrheit für Marx und Engels».

Sinkó, «Political rituals», pág. 81; véase también Marosi, «Denkmäler», pág. 60.

y derrotada por los criterios occidentales en sus propios territorios[151]. Por supuesto, la cuestión es que, en 1989 como mucho, los monumentos y otras obras de la era comunista fueron juzgados con arreglo a estos criterios. Podemos pensar que, en concordancia con la evolución general a la cual su caída parece ser una excepción, de no haber sido así hubieran sido menos los atacados, retirados o destruidos. Ernö Marosi, que comparte la opinión de que no estaban precisamente concebidos como obras de arte y de que su desfiguración fue un postrer signo de la vida para la que habían sido creados, tiene sin duda razón cuando predice que ahora tendrán que entrar en el purgatorio y que, para ellos, el camino al valor artístico e incluso histórico pasa por su valor como rareza[152].

Baudin, «Socrealizm», pág. 66. A. Brossat observa que, en la Unión Soviética, raras veces se decía en la información turística para los visitantes occidentales que valiera la pena ver las estatuas de Lenin (A. Brossat, «Le culte de Lénine», págs. 188-189).

[152] Marosi, «Sturz alter und Errichtung neuer Denkmäler», pág. 60; véase también Unfried «Gedächtnisorte», págs. 84-85, 88, en referencia al concepto de Pierre Nora de «lieux de mémoire»

4
La iconoclasia política en las sociedades democráticas

El examen del trato dispensado a los monumentos de la era comunista desde la caída de los regímenes que los produjeron, sobre todo en Alemania, ha mostrado que la ilegitimidad de la iconoclasia y el tabú que ha supuesto para las entidades y organizaciones políticas desde la Revolución Francesa son relativos. El hecho de que el estatus artístico de los objetos afectados fuese cuestionable y efectivamente cuestionado permitió que los políticos y los representantes de las instituciones aprobaran, defendieran e incluso exigieran su destrucción más o menos directa y completa. Hay que añadir que la ilegitimidad y la ilegalidad no impiden las acciones que califican; antes bien suelen limitarlas a autores, motivos, objetos, propósitos y circunstancias que incorporan un rechazo o un desafío de los habituales criterios de aceptabilidad. En este capítulo analizaremos ejemplos de casos en los cuales los agresores adujeron explícitamente unas motivaciones políticas.

Lourdes y Rocamadour

En agosto de 1983, poco antes de que el papa hiciese una muy anunciada visita al centro de peregrinación francés, una bomba destruyó cierta noche una estatua de bronce de dos metros de altura de Poncio Pilatos (probablemente parte de un Vía Crucis). Al cabo de unas horas, la agencia francesa de noticias AFP recibió la siguiente declaración, firmada por un desconocido grupo que se hacía llamar «Arrêt curés» («Detén a los curas», con un juego de palabras con *récurer*, «limpiar») «Reivindicamos la responsabilidad por el ataque de Lourdes con ocasión de la visita del director general de la multinacional del Vaticano a Soubirous Ltd. Du

rante el fin de semana tendrán lugar otras acciones antisotana. *Alea iacta est*. agosto de 1989, cuatro estatuas de escayola y piedra que representaban el Entierro de Cristo, parte de las Estaciones de la Cruz que conduce a otro lugar de peregrinación dedicado a la Virgen, en Rocamadour, fueron decapitadas. Otro grupo desconocido, «Les amis du chevalier de La Barre», envió a la AFP una carta en que protestaba contra las «payasadas revolucionarias» de los festejos del bicentenario de la Revolución Francesa y los denunciaba como la «celebración del advenimiento de las clases medias y de la representación». El mensaje afirmaba además: «Megalómanos ridículamente hieráticos, títeres mafiosos de los políticos, esta... nistas degenerados, sindicalistas corruptos, tonsurados del mercado del dinero, que cortar esas pocas cabezas, tan risibles como las vuestras, os recuerde que no sois más que los lamentables sucesores de la moribunda aristocracia»[2].

Los dos sucesos tienen mucho en común y podemos examinarlos juntos. En primer lugar, ambos son humorísticos. Las declaraciones manifiestan inequívocamente este carácter e insinúan que las acciones mismas participan de él; el policía que aparece con un fragmento en la mano en la fotografía de William Klein del lugar del ataque en Lourdes no puede reprimir una sonrisa **[41]**. Más que iconoclasia, parece una parodia de ella. Un segundo aspecto que refuerza esta visión es que los objetos dañados o destruidos eran evidentemente considerados de escaso valor, artístico, histórico o del tipo que fuese. Aparte de su denotación (Poncio Pilatos), no se dice en la prensa ni una palabra de la estatua de Lourdes, y las de Rocamadour fueron definidas como «sin valor especial». Su afiliación a la categoría de «Saint-Sulpice» (arte religioso industrial de finales del siglo XIX o principios del XX) es un elemento importante de esta carencia de valor, como veremos en el capítulo 12, y en el segundo caso, la mediocridad (las cabezas «risibles») era parte del mensaje. Los objetivos pertenecían a grupos, y es difícil adivinar si los ataques contra ellos se debieron a una elección concreta: ¿Poncio Pilatos como figura del papa? ¿El Entierro de Cristo como entierro de las esperanzas auténticamente revolucionarias? Sea como fuere, la explosión y las decapitaciones no son autosuficientes, y más bien parecen un pretexto para publicar un anuncio en la prensa, sin el cual las segundas hubieran podido pasar inadvertidas o al menos sin recibir publicidad. El uso de la retórica del activismo político («ataque», advertencia) era a su vez una parodia: la declaraciones no mencionan ningún propósito al que las acciones pudieran contribuir de alguna manera y, por el contrario, definen estas como expresiones («protestas») de unos mensajes entendidos de un modo muy

---

Christian Caujolle, «Prologue explosif: "Arrêt curés" s'en prend à Ponce Pilate», *Libération*, 13-15 de agosto de 1983, pág. 2. Santa Bernadette Soubirous (1844-1879) era la joven campesina cuyas visiones de la Virgen dieron comienzo a la peregrinación a Lourdes.

«À Rocamadour. Quatre statues décapitées pour protester contre "les pantalonnades révolu-..."», *Le Monde*, 29 de agosto de 1989.





una prueba tras el ataque
yo una estatua de Poncio Pilatos en
(Libération, 13-15 de de

amplio y dirigidos a unos destinatarios indeterminados.
esencial acciones metafóric se podría decir, para las cuales las obras de
valor) resultan ser instrumentos adecuados.

Un tercer punto es que la religión católica figura entre los objetivos. El
de Lourdes no requiere comentario al respecto. En cuanto al de Rocamadour
elección del lugar de peregrinación y de las estatuas, así como la alusión
llero de La Barre a la religión, aunque la declaración solo
políticos, sindicalistas capitalistas. (El caballero de La Barre fue deteni
Abbeville en 1756 como sospechoso de haber mutilado un crucifijo que había
en uno de los puentes de la ciudad; aunque fue decapitado con la del
Parlement de Paris decir, de las autoridades civiles quemar
públic rpo, le consideró víctima del fanatismo religioso
lizado contra el clero sobre todo por parte de los librepensadores
das batallas libradas a las relaciones de Iglesia y Estado
protesta políti global de los Amigos del caballero de La Barre xpresa

basa en transferencias metafóricas de términos de una esfera (religión, políti- crimen, economía) a otra, por ejemplo en los «tonsurados del mercado del dine- lo mismo vale —concretamente entre religión y economía— para la transform- ción del Vaticano en una multinacional y de Lourdes en una filial. De hecho, es- acciones marginales (por «risibles») son doblemente relevantes para la historia de iconoclasia: porque forman parte de ella y porque la comentan. Las referencias la supuesta iconoclasia ilustrada del caballero y a las decapitaciones revolucio- rias (e implícitamente al «vandalismo») son bastante claras. En un plano más pr- fundo, su violencia parodiada va implícita o explícitamente dirigida contra lo qu- la segunda define como el «advenimiento de la representación»[4]. Las dos constitu- yeron afortunados aunque modestos intentos de intervenir en los medios de comu- nicación para oponerse a lo que sus autores juzgan celebraciones inmerecidas —de la visita del papa a Lourdes y de la Revolución— y denuncian, entre otras cosas, el uso de imágenes para inculcar la fe en el orden religoso, social y político.

El movimiento sufragista

Menos autorreflexivos pero más serios en sus intenciones y consecu- fueron los ataques lanzados contra cuadros y edificios por feministas brit- en 1913-1914. Julius von Végh menciona brevemente estos episodios en su de 1915 sobre los «iconoclastas» y concluye que el «mundo de los amantes del arte se quedó indignado pero impotente ante tales medios de agitación política», pero han caído casi totalmente en el olvido con la excepción del daño causado por Mary Richardson a la *Venus del espejo* de Velázquez en la National Gallery de Londres [42][5]. Como este caso fue el más debatido en la época, será más sencillo empezar por él.

---

[4] «Representación» es una palabra fascinantemente polisémica. Aquí, desde luego, se usa en el sentido de representación simbólica, en referencia a lo que otros han denunciado como «política-espectáculo», es decir, política hecha como espectáculo y por medio de espectáculos (sobre todo en televisión), pero probablemente también en el sentido politológico de unas democracias «representativas»; véase Carlo Ginzburg, «Répresentation: le mot, l'idée, la chose», *Annales ESC*, XLVI, 1991, págs. 1219-1234. En el caso de Lourdes hay que añadir que, pocos días antes del «ataque», la «asociación La Libre Pensée» había redactado una protesta contra la «intolerable ofensiva de los medios de masas (especialmente la radio y la televisión)» con ocasión de la visita del papa, afirmando que este acontecimiento concernía solamente a los católicos y que el Gobierno no estaba acatando «la ley de 1905 sobre la separación de Iglesia y Estado» («Les libre-penseurs protestent», *Libération*, 13-15 de agosto de 1983, pág. 2). Sin embargo, esta declaración no se publicó en *Libération* sino como apéndice al artículo que narraba el posterior «ataque», cuya mayor eficacia a la hora de obtener acceso a los medios quedaba así bien clara.

[5] Julius von Végh, *Die Bilderstürmer: Eine kulturgeschichtliche Studie*, Estrasburgo, 1915, pág. 135



clazquez *del* detalle 640-
Richardson el 10 de marzo de dre

El ataque produjo del 10 de marzo de 1914 U mujer menuda vestida con un ceñido traje de chaqueta gris y que había pe cido unos momentos ante la *Venus del espejo*, aparentemente contemplando repente rompió el cristal que protegía el lienzo mente el cuadro con un hacha corta que supone llevaba escondida debajo de chaqueta». Al acudir un policía de servicio en la sala, se dejó conduc resistencia al despacho del inspector, diciendo algunos visitantes de soy una sufr. Podéis comprar otro cuadro, pero no podéis compr porque están ando a la señora Pankhurst. Se a Emmeline (1858-1928), fundadora del sufragista madre destacadas repre que a la sazón estaba en huelga de

prisión de Holloway. La propia Mary Richardson, en el momento de su dete-
ción, se hallaba disfrutando de un permiso temporal de la misma cárcel bajo la l
del «gato y el ratón»*. Había enviado a la Unión Social y Política de Mujer
(WSPU) una declaración explicativa que fue publicada de inmediato por la pre
sa y merece ser citada íntegramente:

> He tratado de destruir la pintura de la mujer más bella de la historia mitoló-gica como protesta contra el Gobierno por destruir a la señora Pankhurst, que e el carácter más bello de la historia moderna. La justicia es un elemento de la belleza tanto como el color y la línea en el lienzo. La señora Pankhurst trata de procurar justicia para las mujeres, y por ello está siendo asesinada lentamente por un Gobierno de políticos iscariotes. Si hay protestas contra lo que he hecho, que todos recuerden que esas protestas son hipócritas mientras permitan la destrucción de la señora Pankhurst y de otras bellas mujeres vivas y que, hasta que el público deje de tolerar la destrucción humana, cada una de las piedras arrojadas contra mí por destruir esta pintura es una prueba contra ellos de engaño y de hipocresía artística, moral y política[7]

Ante el tribunal añadió que antes estudiaba arte, pero que la justicia le importaba más que el arte, de modo que en las presentes circunstancias creía que su acción era comprensible, cuando no excusable[8].

En una entrevista concedida en 1952, casi cuarenta años después, dio una razón más para su acción, diciendo: «No me gustaba la manera en que los visitantes varones la estaban mirando todo el día». Esta declaración complementaria permitió a David Freedberg analizar sus motivos en términos de «desaprobación moralizante [...] unida a las motivaciones políticas [y] combinada con un miedo a los sentidos»[9]. Lynda Nead —quien observa que «el incidente ha venido a simbolizar una percepción particular de las actitudes feministas hacia el desnudo femenino» y más en general «una concreta imagen estereotipada del feminismo»— deduce, de las reacciones que provocó, que la importancia del cuadro era no solo cuestión de valor económico o artístico, sino que «también se medía por su representación de un cierto tipo de feminidad y por su posición en la formación de un patrimonio cultural nacional»[10]. Menciona asimismo de pasada el hecho de que

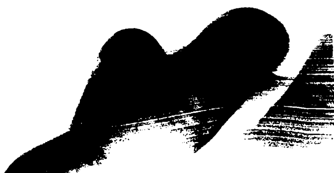
* Sobrenombre que se dio a la ley de 1913 que permitía la puesta temporal en libertad de presos en huelga de hambre [N. del T.].

[7] *The Times*, 11 de marzo de 1914, «Miss Richardson's statement».

[8] Emmeline Pankhurst, *My own story*, Londres, 1914, pág. 344, reimpr. en Marie Mulvey Roberts y Tamae Mizuta (eds.), *The suffragettes: towards emancipation*, Londres, 1993.

The Star, 22 de febrero de 1952; D. Freedberg, *The power of images: studies in the history and theory of response*, Chicago y Londres, 1989, pág. 410.

[10] Nead, *The female nude*, pág. 36. Para un caso de «arte de la destrucción» que posee una importante dimensión feminista, véanse los *Tirs* (tiros, a saber, relieves de escayola llenos de pintura y



las sufragistas estuvieran implicadas en una serie de ataques, pero sobre esto hay más cosas que decir.

Desde el cambio de siglo, el movimiento sufragista estaba embarcado en una transformación «mediante el establecimiento de extensas organizaciones que utilizaban tácticas novedosas para optimizar la atención pública»[11]. Una de ellas era la WSPU, fundada en 1903. Tras perder toda esperanza en la reforma parlamentaria, entre 1912 y 1914 orquestó una ulterior transición de la lucha pacífica a incidentes de desobediencia civil, tácticas de guerrilla y guerra abierta[12]. Esta espectacular radicalización incluía especialmente la destrucción de propiedades, por ejemplo romper ventanas, incendiar buzones, quemar edificios y atacar cuadros. Un pasaje de la descripción que hace Sylvia Pankhurst del movimiento sufragista da una idea tanto cuantitativa como cualitativa de esta evolución:

> La destrucción causada en los siete meses de 1914 anteriores a la guerra supera a la del año anterior. Tres castillos escoceses fueron destruidos por el fuego en una sola noche. La Carnegie Library de Birmingham fue quemada. La *Venus del espejo*, falsamente —pienso yo— atribuida a Velázquez y comprada para la National Gallery a un coste de 45.000 libras, fue mutilada por Mary Richardson. El *Master Thornhill* de Romney, de la Birmingham Art Gallery, fue acuchillado por Bertha Ryland, hija de una sufragista pionera. El retrato de Carlyle por Millais, de la National Portrait Gallery, y muchos otros cuadros fueron atacados, quedando completamente destrozado un dibujo de Bartolozzi de la Doré Gallery. Se prendió fuego a muchas grandes casas vacías de todas partes del país, entre ellas Redlynch House, en Somerset, donde se estimaron los daños en 40.000 libras. Se incendiaron estaciones de ferrocarril, muelles, pabellones deportivos, almiares. Se hicieron intentos de volar depósitos. Explotó una bomba en la abadía de Westminster, y en la iglesia de moda de San Jorge, en la plaza de Hanover, donde resultó dañada una famosa vidriera de Malinas [...]. La prensa enumeró ciento cuarenta actos de destrucción durante los siete primeros meses de 1914[13].

---

contra los cuales el artista o el espectador podían disparar), creados entre 1961 y 1963 por Niki de Saint-Phalle (Justin Hoffmann, *Destruktionskunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre*, Múnich, 1995, págs. 64-71).

[11] Barbara Caine, *Victorian feminists*, Oxford, 1992, pág. 262.

[12] Roberts y Mizuta, *The suffragettes*, pág. x; Lisa Tickner, *The spectacle of women: imagery of the suffrage campaign 1907-14*, Londres, 1987, pág. 135.

[13] E. Sylvia Pankhurst, *The suffragette mouvement: an intimate account of persons and ideals*, Londres, 1977, 1.ª ed., 1931, pág. 544. Sylvia Pankhurst menciona el número de otros 261 «actos graves de destrucción atribuidos por la prensa a las sufragistas en los años 1913 y 1914» *(op. cit.)*. Menciona también los daños causados por May Spencer a la *Primavera* de Clausen en la Royal Academy, cinco cuadros apuñalados en la National Gallery, el retrato del rey obra de Lavery dañado en la Royal Scottish Academy (pág. 544) y la bomba (suponemos que se trata de otra) que explotó en la abadía de Westminster, que dañó la silla y la piedra de la Coronación y el muro de la capilla

La «elección de las armas» se basaba conscientemente en el tipo de «batalla» que se libraba. Emmeline Pankhurst justificaba el recurso a la violencia aludiendo a la historia de «todos los avances de la libertad política de los hombres», notablemente el sufragio, así como a la tolerancia del Gobierno para con los separatistas del Ulster, que ella estigmatizaba como otro ejemplo del «doble rasero de la moral de los hombres según el sexo». Sin embargo, la «militancia con derramamiento de sangre» había de dejarse a los hombres: «Hay algo que a los gobiernos les importa mucho más que la vida humana, y es la seguridad de la propiedad, así que será a través de la propiedad como golpearemos al enemigo»[14]. Por tanto se implicaba al arte como manifestación del «ídolo secreto de la propiedad» por lo menos de dos maneras: por su alto valor económico —David Freedberg ha destacado la obsesión de *The Times* con el incremento de valor de la *Venus del espejo* y su consiguiente reducción tras el ataque, revelando hasta qué punto era una «mercancía fetiche»— y porque el cierre de museos y galerías tras el ataque contribuyó a que Inglaterra fuese «poco atractiva para los turistas y por tanto de poco provecho para el mundo de los negocios»[15]. Pero había más. Los retratos, gracias a su carácter único, al hecho de representar personas y a la carga emocional que generan, permitían a las sufragistas llegar lo más cerca posible del «derramamiento de sangre» sin poner realmente en peligro a seres humanos. A pesar de haber declarado «podéis comprar otro cuadro, pero no podéis comprar una vida», Mary Richardson no podía sino ser consciente de que, como dijo *The Times* el 11 de marzo, la obra de Velázquez era «una pintura absolutamente única», así como de las reacciones que llevaron a los periódicos a describir su acción «en el lenguaje visual y escrito habitualmente reservado al asesinato sensacionalista» y a apodarla «Mary la Acuchilladora», «la Destripadora» o «la Acuchilladora»[16]. Hay que añadir que la pena máxima por dañar una obra de arte era de seis meses de prisión. Emmeline Pankhurst cuenta que el magistrado dijo a Richardson con pesar que si hubiera

---

de Eduardo el Confesor (pág. 569), así como la condena de Gertrude Ansell y de Mary (suponemos que se trata de May) Spencer a seis meses de prisión por dañar cuadros de la Royal Academy (pág. 578). Se mencionan de pasada otras destrucciones de obras de arte en las páginas 282-283, 306, en especial un ataque contra «otro cuadro famoso, el retrato de Henry James por Sargent» pocas semanas después del caso de la *Venus del espejo* (pág. 345).

[14] Pankhurst, *My own story*, págs. 213-214, 268, 265.

D. Freedberg, *The power of images*, pág. 412; Pankhurst, *My own story*, pág. 345. La posterior descripción que hace Sylvia Pankhurst de la campaña está marcada por una similar obsesión por las figuras.

[16] *The Times*, 11 de marzo de 1914, «Police court proceedings. An expert's account of the damages»; Nead, *The female nude*, págs. 38-39. Kathrin Hoffmann-Curtius ha comparado esta despectiva designación con el uso positivo —aunque provocador— de los sobrenombres que se dan a sí mismos artistas como Walter Sickert y George Grosz (K. Hoffmann-Curtius, *George Grosz, «John, der Frauenmörder»*, Stuttgart, 1993, pág. 42).



destrozado una ventana en vez de un tesoro artístico la habría podido condenar a dieciocho meses, y señala «una extraña anomalía más de la ley inglesa»[17].

En cuanto a la *Venus del espejo*, podemos ahora admitir que su transformación en un objetivo o «víctima» suponía unas operaciones complejas y en parte idiosincrásicas. Al ser una pintura famosa, adquirida (en 1906) por la National Gallery por una elevada suma, podía ser un adecuado ejemplo —siempre que se estableciera la necesaria referencia— de la nacional «idolatría de la propiedad»[18]. Por lo que atañe a la denotación y a la expresión, Mary Richardson convirtió a Venus, un símbolo de belleza (física), un ideal de feminidad (pasiva) y un voluptuoso objeto de contemplación (masculina), en una contrafigura de Emmeline Pankhurst, en un modelo de belleza moral, feminidad emancipada y militancia política. Atacar y mutilar el contramodelo le permitía depreciarlo en todos los sentidos y afirmar simétricamente la superioridad de su modelo positivo. La «protesta» que inevitablemente seguiría a su acción había de poner aún más al descubierto la hipocresía de las autoridades y de una sociedad que valoraba más un cuadro que la vida humana. La acción aprovechaba la doble naturaleza del signo: como significado podía recibir «heridas» cuya intención era poner de manifiesto y quizá vengar los sufrimientos infligidos a las feministas encarceladas, mientras que como significante permitía rechazar los juicios morales expresados sobre la destrucción de algo que «no era más que un cuadro»[19].

Los distintos modos de simbolización, el genérico y el específico, ¿se combinaron de la misma manera en los otros casos de ataques a obras de arte por parte de sufragistas? Las razones para maltratar retratos del rey están muy claros, ya que los daños se produjeron al fracasar las sufragistas en sus intentos de lograr su intevención. Pero ¿por qué los retratos de Carlyle y Henry James? ¿Y el *Master Thornhill* de Romney y la *Primavera* de Clausen? Estas cuestiones —para las cuales hay que tener en cuenta las condiciones de acceso, seguridad, etc.— deben dejarse aquí sin respuesta. Queda también por determinar hasta qué punto era insincera la observación de Mary Richardson de que «podéis comprar otro cuadro», y si su declaración adicional de 1952 no fue una forma de ofrecer a un público posterior una explicación que en esa época pareciera más comprensible, cuando no excusable. Julius von Végh vio la iconoclasia de las sufragistas como un fenómeno nuevo. Correspondía al mundo de los museos, el turismo y la mercantilización, y hacía uso político de él. Las feministas militantes estaban dispuestas a desafiar al con-

---

Pankhurst, *My own story*, pág. 345.

[18] Sobre el establecimiento de la relación referencial necesaria para que sirva de ejemplo, veas N. Goodman, *Languages of art: an approach to a theory of symbols*, Indianápolis y Cambridge, 197[illegible] pág. 88.

[19] Véase Nathalie Heinich, «Les objets-personnes. Fétiches, reliques et œuvres d'art», *Sociolog de l'art*, núm. 6, 1993, págs. 25-55

cepto del patrimonio artístico como parte de la primacía de la propiedad (públi-
o privada), pero su desafío y su aparente indeferencia a la especificidad de los bienes culturales parecen indicar también que —en Inglaterra antes de la I Guerra Mundial— el consenso sobre las nociones de arte, conservación y «vandalismo» era más parcial y frágil de lo que se habría podido esperar. Otra muestra de este estado de cosas es una «historia sin palabras» titulada *El chico que le echó el aliento a una vitrina del British Museum* y subtitulada *Una tragedia de anteguerra;* la publicó Henry Mayo Bateman en *Punch* el 4 de octubre de 1916 **[43]**. En un momento en que, como observó Von Végh, la destrucción causada por la guerra reducía a la insignificancia todas las destrucciones anteriores, Bateman mostraba un chiquillo detenido, encarcelado, juzgado y condenado a trabajos forzados por echarle el aliento al cristal de una vitrina que contenía momias egipcias. Cuando por fin es puesto en libertad, ya un hombre viejo y quebrantado, va al Museo, encuentra la misma vitrina, le echa su último aliento y es hallado muerto por un indignado guarda[20].

La Fuente de la Justicia

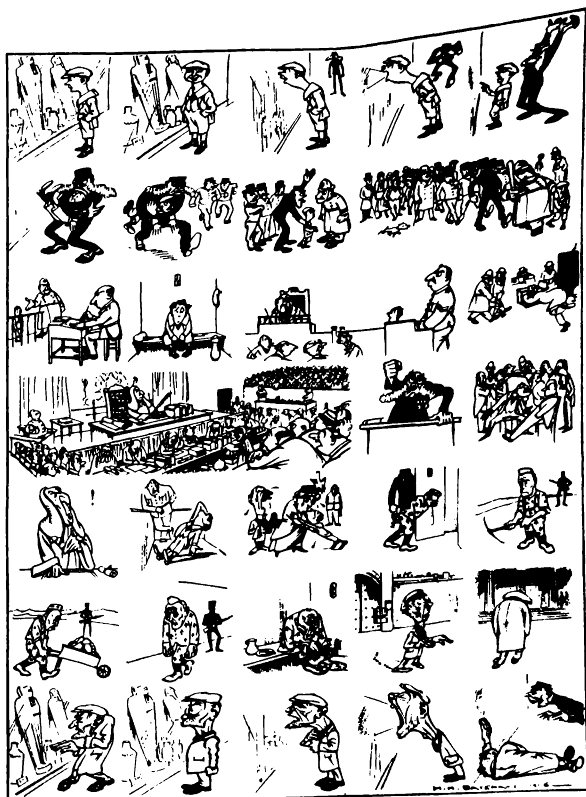
Es posible entender la evolución posterior examinando un caso reciente acontecido en Suiza. El 13 de octubre de 1986, poco después de la medianoche, la estatua policromada que coronaba la Fuente de la Justicia *(Gerechtigkeitsbrunnen)*, en el centro de Berna **[44]**, fue derribada por al menos cuatro personas que utilizaron una cuerda y una polea; se hizo trizas al chocar contra la pila **[45]**, pero nadie se despertó y la banda se escabulló sin que nadie se hubiera dado cuenta. La estatua, de 1543, era obra de Hans Gieng y estaba considerada la más importante y la más bella de las once estatuas erigidas en Berna como adorno de fuentes entre 1542 y 1549[21]. Aquel mismo día, por la tarde, el concejo municipal condenó

---

[20] La historieta fue posteriormente incluida en *A book of drawings* (Londres, 1921) y reimpresa como volumen independiente en 1976 (Londres, Henry Pordes). No hay en ella nada que aluda directamente a los ataques de las sufragistas en museos, pero podemos observar que rompieron muchos cristales (por ejemplo, los de 13 cuadros de la Manchester Art Gallery, como se cuenta en Pankhurst, *My own story*, pág. 306), y, al menos en una ocasión, una vitrina de momias en el British Museum. Por el cristal protector de la *Venus del espejo*, Lynda Nead ve la acción de Mary Richardson y los ataques de las sufragistas contra los escaparates de famosos grandes almacenes de Londres como expresión de su «rechazo de la cultura patriarcal tanto en la calle como en la galería de arte» (Nead, *The female nude*, pág. 39).

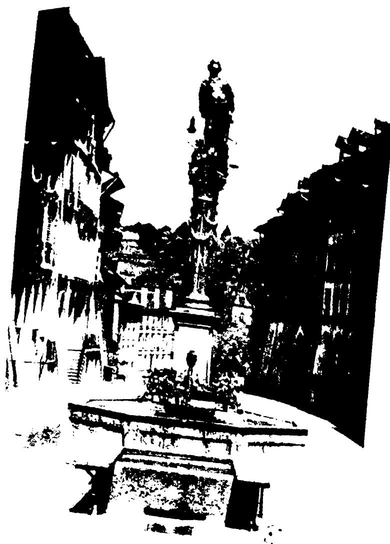
[21] Véase Georg Germann, «Brunnenfigur der Gerechtigkeit», en *Zeichen der Freiheit: Das Bild der Republik in der Kunst des 16. bis 20. Jahrhunderts*, ed. D. Gamboni y G. Germann, Berna, 1991, págs. 169-170. La estatua, que sufrió daños muy graves, pudo no obstante ser restaurada y confiada al Bernisches Historisches Museum. Tras algunos debates sobre cómo conmemorar la destrucción y reponer la escultura, se hizo una copia.



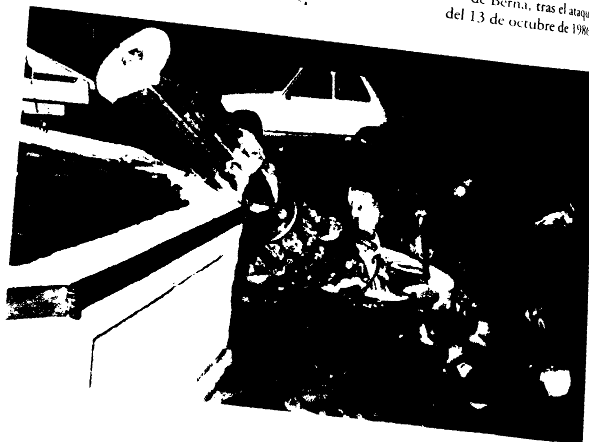


THE BOY WHO BREATHED ON THE GLASS IN THE BRITISH MUSEUM
AN ANTE-BELLUM TRAGEDY

43. H. M. Bateman, *El chico que le echó el aliento a una vitrina del British Museum: una tragedia de anteguerra*, dibujo de 1916 publicado en *Punch* y reeditado en su *A book of drawings* (Nueva York, 1921).



44. La Fuente de la Justicia de Berna, con la figura de 1543 atribuida a Hans Gieng tal como estaba antes de 1986.



45. La Fuente de la Justicia de Berna, tras el ataque del 13 de octubre de 1986.

el «vandalismo» como una «acción vergonzosa que nada podría justificar y que ha de seguir siendo inexcusable»[22]. Los periódicos recibieron del «Groupe Bélier» (grupo Carnero), del Jura, un comunicado titulado «La "Justicia" de Berna por los suelos», que acusaba a la «nación bernesa» de ser «la más colonialista de Suiza» y de subordinar una «pseudojusticia» a su poder e intereses políticos; iba acompañado de unas cuantas líneas en las que se afirmaba que «la estatua de la Justicia erigida en la ciudad de Berna había sido tirada al suelo» y por una solicitud de publicación[23]. La destrucción provocó apasionadas reacciones entre la población bernesa y en la prensa suiza. El 16 de octubre el gobierno del cantón del Jura hizo una declaración pública diciendo que «rechazaba categóricamente la última acción de los Béliers», pero «no le sorprendía en absoluto que elementos aislados y desesperados cometieran semejantes acciones en reacción al silencio e inmovilidad de las autoridades federales y del cantón de Berna después de engañar en los plebiscitos que habían conducido a la partición del Jura»[24].

En este punto se precisan algunos pormenores históricos. Como consecuencia de la presión de la militancia política, especialmente activa después de 1959, los habitantes de un territorio que en 1815 había pasado a formar parte del estado bernés solicitó en 1974-1975 poder elegir su futuro estatus. Mientras que la parte septentrional votó a favor de la autonomía, la meridional la rechazó, con lo cual los independentistas consideraron incompleto el nuevo cantón creado en 1978. Los contrastes religiosos, económicos y políticos entre ambas partes contribuyeron en gran medida a explicar la situación, pero revelaciones posteriores de que ciertos funcionarios berneses habían financiado ilegalmente a los antiseparatistas promovieron acusaciones de irregularidades en la votación. En la época del derribo de la estatua, los militantes jurasianos se indignaron porque, en noviembre de 1985, el gobierno bernés se había negado a llevar a juicio a los miembros del parlamento implicados, y por la falta de intervención federal. El «Groupe Bélier» era una organización juvenil especializada en la perturbación del orden público[25].

El 14 de noviembre de 1986, un mecánico de automóviles llamado Pascal Hêche, de 29 años y reciente recluta de los «Béliers», admitió haber participado en el ataque contra la fuente y dio detalles del modo en que se había ejecutado.

---

22 «Mitteilung des Pressedienstes der Stadt Bern. Stellungnahme der Stadtberner Exekutive zum Vandalenakt am Gerechtigkeitsbrunnen», 13 de octubre de 1986. Como la mayoría de los documentos citados a continuación, se ha consultado en los archivos de la Denkmalpflege der Stadt Bern, Berna, que Berhard Furrer puso amablemente a mi disposición.

23 «La "Justice" de Berne à terre», sin fecha («Tavannes, date du timbre postal»), firmado «Au nom du "Groupe Bélier"/ L'animateur principal / D. Carnazzi».

24 «Le gouvernement jurassien condamne le coup des Béliers à Berne», 16 de octubre de 1986.

25 Véase *Nouvelle histoire de la Suisse et des Suisses*, Lausana, 1983, III, págs. 273-276; Fritz-Rene Alleman, *Vingt-six fois la Suisse*, Lausana, 1985, págs. 369-385; *BGE (Bundesgerichtsentscheidungen*, Berna, 1992, CXVIII, parte IV, págs. 376-377).

Posteriomente se retractó de su confesión, pero el tribunal de Berna lo condenó el 16 de marzo de 1989 a veintidós meses de prisión por graves daños a la propiedad y al pago de una multa de 170.677 francos suizos; la sentencia fue confirmada por el Tribunal Supremo del cantón de Berna el 2 de julio de 1990[26]. Ambos tribunales estuvieron de acuerdo en que el acusado no era castigado por sus convicciones políticas, que destruir una estatua de gran valor histórico y cultural solamente podía perjudicar a una causa política, y que Hêche había actuado por odio al estado de Berna[27].

Tras ser condenado, Hêche apeló al Tribunal Supremo suizo y buscó refugio en el cantón del Jura, pidiendo a sus autoridades que le concediesen «asilo político». El gobierno jurasiano solicitó permiso al bernés para acceder a los antecedentes penales de Hêche. El bernés se lo denegó y requirió una decisión al Tribunal Supremo suizo, y entonces los jurasianos le pidieron que estableciera la naturaleza política del delito, proponiendo juzgarlo de nuevo. El 15 de diciembre de 1992, el Tribunal Supremo autorizó al gobierno jurasiano a que se negase a extraditar al culpable para que se enfrentase a la justicia bernesa, pero lo obligaba a ejecutar la sentencia en su territorio por haber sido ya dictada (esta última condición, sin embargo, no se cumplió). En su pronunciamiento, que fue publicado, el Tribunal aludía a dos maneras de definir el «delito político»: o como un acto perpetrado para lograr unos fines políticos con unos medios adecuados, o como un acto originado en motivos políticos. Consideraba que, en las presentes circunstancias, debía preferirse la segunda definición, más amplia, y podía aplicarse a la destrucción de la Fuente de la Justicia. Consideraba además que, por razones que se remontaban a «las marcadas oposiciones que existían en la vida política y social de los cantones antes de 1848», esto permitía al cantón del Jura denegar la extradición, pero no juzgar por segunda vez el mismo delito ni dejar sin castigo al culpable[28].

Esta destrucción no era el primer acto violento de los «Béliers» que afectaba a símbolos y a la propiedad cultural. Aparte de las banderas y emblemas berneses —y en ocasiones suizos—, su objetivo principal era antes una gran estatua de piedra obra de Charles L'Eplattenier que representaba a un centinela, erigida en 1924 cerca de la frontera con Francia como monumento a la defensa nacional mantenida durante la II Guerra Mundial. Fue repetidamente desfigurada con pintura y fracturas de poca importancia, tirada al suelo dos veces (en 1984 y 1989) y finalmente quemada en el almacén en 1990[29]. Poco después de ser juzgado Hêche

BGE, pág. 372; el Tribunal Supremo del cantón de Berna ha tenido la amabilidad de permitirme consultar la sentencia, no publicada, del tribunal de Berna.

[27] *BGE*, pág. 377

BGE, págs. 378-379.

Ivan Vecchi, «La "Sentinelle" abattue», *Le Matin*, 2 de junio de 1984, pág. 3; G. , «Ges

en 1989, un histórico puente de madera en territorio bernés fue incendiado y los periódicos recibieron una carta anónima en la que se afirmaba que el hecho era un acto de «venganza» por el juicio[30]. Estos episodios, sin embargo, tuvieron algo del carácter humorístico y metafórico de otras acciones de separatistas en busca de publicidad. El primer derribo del *Sentinel* fue al parecer consecuencia de un intento de decapitar la estatua para cambiar su cabeza por una piedra tradicional (la «Unspunnen Stein») robada de un museo local bernés[31]. Estas «tomas de rehenes simbólicas» nos recuerdan quizá a los «Amigos del caballero de La Barre»; hay que observar que el *Sentinel* de L'Eplattenier, aunque más respetado artísticamente que las estatuas de Rocamadour y Lourdes, había quedado reducido por las circunstancias a un papel de instrumento político[32].

La prensa, sobre todo los periódicos en lengua francesa, subrayó lo que tuvo de particular la acción. Los comentaristas echaron de menos el anterior sentido del humor de los «Béliers» y denunciaron el «vandalismo», que les privaba ahora de toda simpatía, afirmando que «destruir obras de arte significa confesar la propia impotencia o fanatismo» y que «un ataque contra el patrimonio artístico [de Berna] nos ofende a todos»[33]. El conservador de los monumentos históricos de la ciudad, Bernhard Furrer, reprochó a los periodistas en lengua alemana que se mostrasen interesados principalmente en la copia de la estatua y sus costes, y al Jura, su ambigua condena[34]. Para él, la destrucción de aquella destacada obra por miembros de una organización que gozaba del reconocimiento de un gobierno cantonal —esto fue antes de la denegación de la extradición— «abría un nuevo capítulo para la conservación de los monumentos y la propiedad cultural en Suiza», en el cual habría que protegerlos no solo de los efectos del paso del tiempo, la degradación, la contaminación atmosférica y el trato inadecuado, sino también de «ataques de terroristas ciegos». Con la acusación de «ceguera» se refería concreta-

---

chichte eines Denkmals», *Basler Magazin*, 25 de agosto de 1984; S.D.-A., «Soldatendenkmal in Les Rangiers erneut Ziel eines Anschlags», *Neue Zürcher Zeitung*, 11 de agosto de 1989, pág. 17; V. G. «Nouvel attentat contre le "Fritz" des Rangiers», *Le Matin*, 27 de febrero de 1990, pág. 12.

[30] Jorg Kiefer, «Brandanschlag auf die Aarebrücke von Büren. Rache für den Berner Justitia Prozess?», *Neue Zürcher Zeitung*, 6 de abril de 1989. El mismo puente (construido en 1821 para reemplazar unos puentes que databan de 1284) ya había sido incendiado en 1987; reivindicó la acción otro grupo (el «Nouveau Front de Libération du Jura») como su «décimo ataque» (A.T.S., «Sur le compte du "nouveau FLJ" "Dixième attentat" revendiqué», *24 Heures*, 19 de noviembre de 1987.

[31] Ivan Vecchi, «Histoire de fortes têtes», *Le Matin*, 9 de junio de 1984, pág. 3; G. Kreis «Denkmäler und Denkmalnutzung in unserer Zeit», *Schweizerische Zeitschrift für Soziologie*, vol. 1, núm. 3, 1987, págs. 420-421.

[32] Ivan Vecchi, «Un "accident" prévisible», *Tribune de Lausanne*, 2 de junio de 1984, pag. 3.

Raul Riesen, «Les Béliers au front bas», *La Suisse*, 15 de octubre de 1986; Bertil Galland, «La bêtise au front du bélier», *24 Heures*, 21 de octubre de 1986.

[34] Bernhard Furrer, «Die Zerstörung des Gerechtigkeitsbrunnens in Bern», *Unsere Kunstdenkmäler*, XXXVIII, 1987, págs. 192-195

mente al hecho de que los destructores no hubieran sido capaces de discernir entre la «justicia» como institución y como principio y hubiesen destruido un símbolo de la segunda, mientras que la estatua, realizada unos años después de la iconoclasia de la Reforma, había sido respetada por todas las posteriores convulsiones políticas y militares, entre ellas la entrada del ejército revolucionario francés en 1798.

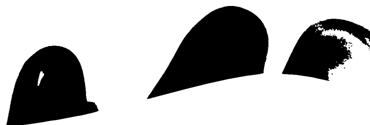
Hay desde luego una profunda ironía en el hecho de que, a los pies de la figura armada de la Justicia, le mostraban sumisión cuatro soberanos que representaban el poder temporal en las formas que había definido la teoría política humanista: el papa en representación de la teocracia; el emperador, de la monarquía; el sultán, de la autocracia, y el «advoyer» (Schultheiss) [primer magistrado] de Berna, de la república[35]. Sin embargo, existía una ambigüedad desde el principio, ya que la estatua, situada en el centro no solo urbano sino político de la ciudad, era asimismo entendida como un símbolo de la más alta virtud del Estado y como un símbolo de la propia República de Berna. Fue en calidad de tal como, en 1789, aunque la figura no fue eliminada (su iconografía era probablemente demasiado genérica para ello y no formaba parte del escudo del Estado), fueron robados sus atributos —la espada y la balanza— para señalar el fin del *Ancien Régime*[36]. Los dos aspectos guardan evidente relación con el ataque de 1986. Los iconoclastas eligieron sin duda la estatua para que representase a «la justicia de Berna», que a sus ojos había perdido su legitimidad al mostrarse subordinada al poder político; y la atacaron por ser un famoso símbolo de la ciudad y del Estado, demostrando con ello capacidad para golpear en el corazón del «territorio enemigo» y para mutilar la integridad física y estética de la ciudad[37]. Ahora bien, hay que preguntarse hasta qué punto eran conscientes de la diferencia de valor (histórico y artístico) entre este objetivo y los anteriores y la tuvieron en cuenta, y si una copia de la obra original, de haber estado ya colocada en la fuente, les hubiera servido igual o mejor. Durante el juicio de Hêche se llegó a saber que, pocos años antes, había que-

---

[35] Germann, «Brunnenfigur der Gerechtigkeit», pág. 170.

[36] Franz Bächtiger, hoja de presentación de las estatuas de fuentes que se conservan en el Bernisches Historiches Museum, 1988. Sobre el tratamiento de los símbolos políticos en Berna en 1798, véase D. Gamboni, «"Instrument de la tyrannie, signe de la liberté": la fin de l'Ancien Régime en Suisse et la conservation des emblèmes politiques», en *Les iconoclasmes*, ed. S. Michalski, Estrasburgo, 1992, págs. 213-228.

[37] Kreis, «Denkmäler und Denkmalnutzung», pág. 421. Para Kreis, en contraste, el *Sentinel* molestaba por ser un «resto de la dominación bernesa, un cuerpo extraño que debía ser retirado del territorio soberano del joven cantón»; véase además Furrer, «Die Zerstörung», pág. 81, así como las reacciones populares a la destrucción, comparables —según el defensor de Pascal Hêche— a las provocadas por un asesinato (W., «Ich habe an diesem Vandalenakt nicht teilgenommen», *Der Bund*, 16 de marzo de 1989, pág. 27).



mado un ataúd delante de la fuente para hacer patente lo que pensaba de la justicia bernesa[38]. La progresión o la transición del maltrato metafórico al literal responden tal vez a una radicalización de la militancia, que a su vez se podría explicar por un creciente aislamiento de los activistas[39]. Sea como fuere, el líder de los «Béliers» declaró en 1993, después de que un joven miembro del grupo muriera manejando explosivos, que no se les podía imputar ningún acto violento desde el «incidente de la fuente» y que su «línea había cambiado», aun con la consecuencia de atraer menos atención por parte de los medios[40].

Al interrogársele sobre su acción, Hêche declaró que lo atacado no había sido el monumento sino «el símbolo que representaba el monumento»[41]. Por supuesto, la eliminación literal del signo hace ineficaz esta distinción entre significante y significado. Pero no es necesariamente insincera; la diferencia entre el derribo del *Sentinel* y el de la «Justicia» debe verse como una diferencia de grado y no de naturaleza. Indudablemente, el acto y, aún más, la actitud del gobierno jurasiano muestran que el patrimonio artístico y el histórico, incluso hoy en una democracia occidental relativamente antigua, no son totalmente inmunes a los conflictos de valores —por ejemplo, los político-morales contra los culturales— y de «regímenes de valor»[42]. Pero no debemos subestimar la importancia de las otras reacciones ni el relevante hecho de que la acción nunca fue explícitamente reivindicada. El comunicado de los «Béliers» a la prensa era deliberadamente ambiguo (la policía lo consideró no concluyente) y Hêche se retractó de forma sistemática de su primera confesión, llegando a adoptar el lenguaje de sus acusadores al terminar el juicio con la afirmación: «Yo no he tomado parte en este acto vandálico»[43]. No se puede interpretar que estas posturas, manifestadas por activistas políticos, se originen únicamente en un intento de minimizar los riesgos y las penas. Las actitudes vergonzosas hacia acciones más infames que difamantes contrastan fuertemente con las de las feministas inglesas de comienzos del siglo. Testimonian una ilegitimidad profundamente arraigada y acercan la «acción política» a los ataques individuales (o pseudoindividuales) que examinaremos a continuación, al «terrorismo» del que hablaba Bernhard Furrer.

---

[38] Plb, «Justizia-Prozess. "Eine unentschulbare und ruchlose Tat"», *Der Bund*, 17 de marzo de 1989, pág. 25. Es significativo, aunque obvio, que esta acción no había logrado llamar la atención

[39] Véase Alleman, *Vingt-six fois la Suisse*, pág. 385.

[40] Jean-Philippe Ceppi, «Effondré, le groupe Bélier pleure son disparu. Et s'en distancie», *Le Nouveau Quotidien*, 9 de enero de 1993, pág. 8.

[41] Entrevista telefónica con el autor, 5 de julio de 1995.

[42] Véase Luc Boltanski y Laurent Thévenot, *De la justification: les économies de la grandeur*, París, 1991.

[43] W., «Ich habe an diesem Vandalenakt nicht teilgenommen».

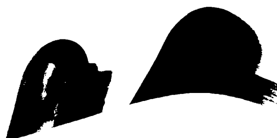
No es casual que el ataque contra un objeto de indiscutible valor histórico artístico, dentro de una democracia representativa, surja de un movimiento separatista, ya que el separatismo supone unos conflictos de identidad cultural y un cuestionamiento de la fuente de legitimidad y legalidad en vigor. Se podrían citar muchos otros ataques contra monumentos y obras de arte imputables a las luchas por la independencia política. Por ejemplo, fueron autonomistas bretones los que destruyeron en agosto de 1932 una alegoría del escultor Jean Boucher de la *Unión de Bretaña con Francia,* colocada en 1913 en un nicho delante del Ayuntamiento de Rennes; no es solo que el asunto les pareciera una provocación, sino que el autor y el estilo les recordaban quizá su dependencia de París y de unas tradiciones institucionales y académicas a las que se oponían[44]. En Viena, Südtiroler Platz, volaron un monumento al héroe tirolés Andreas Hofer en 1961 y la policía sospechó de un italiano en relación con varios ataques terroristas en la región[45]. En Irlanda, en la finca de sir Alfred Beit, al sur de Dublín, robaron diecinueve pinturas de grandes maestros en 1974. Los autores del hecho amenazaron con destruirlas a menos que se les entregaran 500.000 libras por cinco de ellas y —en una petición que subrayaba la doble condición de las obras de arte como tesoros culturales únicos y como mercancías intercambiables— a menos que las hermanas Price, encarceladas en Inglaterra desde los ataques con bomba de marzo de 1973, fuesen puestas en libertad[46].

Estos conflictos y métodos pueden parecer arcaicos, y es lógico que el derecho de un cantón de no entregar a otro a un ciudadano suyo hallado culpable de un delito político se derive, como señaló el Tribunal Supremo suizo, de la situación anterior a la formación del moderno Estado federal, cuando «el mismo hombre podría ser anatematizado como hereje en un cantón y venerado casi como un santo en otro; perseguido como un criminal en aquel y tenido por hombre honorable en este»[47] Pero las secuelas de la descolonización —y, no hace falta decirlo, la colonización—, así como la desintegración del «bloque comunista», han roto los «viejos equilibrios» (incluidos los del terrorismo de Estado) y dado una nueva difusión a los conflictos intranacionales e internacionales fundados en la identi-

[44] Hélène Guéné y François Loyer, *L'Église, l'État et les architectes: Rennes, 1870-1940*, París, 1995, págs. 263-264. La estatua había ocupado el hueco dejado por la eliminación, durante la Revolución Francesa, de un monumento a Luis XV obra de Jean-Baptiste Lemoyne y que llevaba el mismo título *(idem,* y L. Réau, *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français*, París, 1959, II, pág. 262 [1994, págs. 881-882]).

[45] A. P., «Beeld vernield in Wenen», *Algemeen Dagblad*, 2 de octubre de 1961.

[46] A.F.P., «Après le vol de tableaux en Eire. Double exigence et menace», 4 de mayo de 1974.
Bader, *Das politische Verbrechen*, Zúrich, 1900, pág. 187, cit. en *BGE*, pág. 389.



dad y no en el territorio[48]. El hecho de que haya afectado a la propiedad cultural en el proceso de «limpieza étnica» en la antigua Yugoslavia, al que hemos hecho una breve referencia en el capítulo 2, parece indicar que el «fin de los territorios» representa una seria amenaza también para las obras de arte.

El conservador de los monumentos históricos de la ciudad de Berna tenía derecho a hablar de «terrorismo» desde el momento en que consideraba la destrucción de la Fuente de la Justicia como violencia originada en una organización política y encaminada a intimidar a sus opositores, interpretando así de una forma racional la aparente discrepancia entre los fines políticos y los medios empleados[49]. El término «terrorismo» tiene su origen en la política revolucionaria francesa de los años iconoclastas de 1793-1794, pero su significado se amplió en la década de 1920. Es significativo que la expresión «terrorismo cultural» fuese acuñada —hasta donde puedo asegurar— en los años ochenta[50]. Se utilizó especialmente en relación con los graves ataques con bomba perpetrados en Italia entre mayo y julio de 1993, en una época de gran transformación política, que recuerdan la «estrategia de tensión», acompañada de derramamiento de sangre, desarrollada por extremistas de derechas entre 1969 y 1984, pero que en lo esencial dañaron monumentos religiosos y obras de arte, en particular el edificio y las colecciones de los Uffizi en Florencia, el Civico Museo d'Arte Contemporanea en Milán y las iglesias de San Juan de Letrán y San Jorge en Velabro, así como el palacio del Vicariado, en Roma[51]. Desde luego, la relativa imprecisión en la definición de los objetivos —la segunda bomba, sin embargo, se puso en un coche aparcado a tres metros de la entrada de San Juan de Letrán—, junto con la naturaleza anónima de los ataques y la ausencia de toda reivindicación, hacen que cualquier interpre-

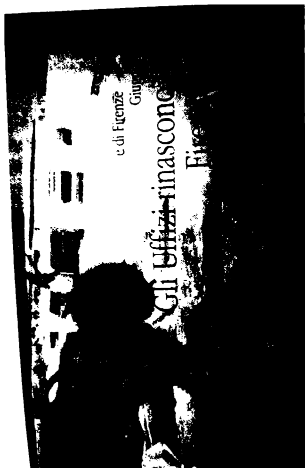
---

[48] Véanse François Thual, *Les conflits identitaires*, París, 1995, y Bertrand Badie, *La fin des territoires. Essai sur le désordre international et sur l'utilité sociale du respect*, París, 1995. Algunos separatistas militantes no se han abstenido de simplificar la compleja historia y geografía del problema del Jura en una contraposición clara de identidades «étnicas» *(Nouvelle histoire de la Suisse*, pág. 276; Alleman, *Vingt-six fois la Suisse*, págs. 371-373).

[49] Furrer, «Die Zerstörung», págs. 193-194.

[50] Josette Rey-Debove y Alain Rey (eds.), *Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, París, 1993, pág. 2238; A.F.P., «"Weinende Frau" Neue Botschaft der "Kulturterroristen"», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18 de agosto de 1986; anónimo, «Daders van aanslagen zijn cultuurterroristen», *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 29 de julio de 1993.

[51] Marie-Claude Descamps, «Après les attentats meurtriers de Milan et de Rome. Le gouvernement et les syndicats italiens appellent à combattre le terrorisme», *Le Monde*, 29 de julio de 1993, págs. 1, 6. En Milán, la bomba explotó cerca del Civico Museo d'Arte Contemporanea y la plaza Cavour. El capo de la mafia Giovanni Brusca, detenido por la policía italiana en mayo de 1996, fue acusado de haber organizado los atentados con coche bomba, que los acusadores dijeron «constituyeron una venganza por la detención de Riina [el antiguo "Jefe de Jefes" y por la condena de la Cosa Nostra por parte del papa» en 1993 (Reuters, «Italian police arrests the Mafia's "Boss of Bosses"», *The Independent*, 21 de mayo de 1996, pág. 9).



46. Andrea Rauch y Stefano Rovai, *Los Uffizi renacen: Florencia está viva*, cartel encargado por el Ayuntamiento de la ciudad para la reapertura de la galería tres semanas después del ataque con bomba del 27 de mayo de 1993.

tación sea altamente hipotética. Sin embargo, las reacciones pusieron de manifiesto que los dañados (y probablemente seleccionados) fueron «lugares simbólicos, muestras de la cultura y la identidad mismas del Estado y la nación» [46]; en una caricatura publicada en el *Guardian* de Londres se veían unos cartuchos de dinamita atados a la silueta de Italia[52]. No es necesario insistir en que, en el contexto de unas estrategias delictivas de desestabilización, el valor generalmente atribuido al patrimonio artístico y la ilegitimidad política de su destrucción pueden ser considerados ventajas. Julius von Végh escribió en 1915 que «ni siquiera nuestra época de pensamiento racional y autodominio de clase media» impidió que el arte fuese dañado como siempre lo ha sido, «todavía más, puesto que hoy está más que nunca en el centro del interés de todas las personas civilizadas, como un mundo propio, una garantía para el espíritu moderno y de este modo, al mismo tiempo, su talón de Aquiles, el punto en el cual el civilizado resulta más fácilmente afectado»[53]. Sean cuales fueren sus deficiencias, la subsiguiente «democratización de la cultura» ha ensanchado el marco social de referencia de esta observación y por ende ha aumentado su relevancia política.

[52] «L'Italie s'interroge», *Le Monde*, 30 de julio de 1993, pág. 1; A. Krauze, *The Guardian*, 29 de julio de 1993.

[53] Végh, *Die Bilderstürmer*, pág. 135.

5
Fuera del Primer Mundo

En 1973 Martin Warnke matizó su afirmación según la cual podía «darse por terminada la historia de las iconoclasias» haciendo la observación de que todavía tiene cierta importancia «dentro de los métodos políticos de los países subdesarrollados»[1]. Dos años después, Horst Bredekamp dijo más cautelosamente, comentando una fotografía aparecida en la prensa que mostraba una pequeña estatua y un cuadro enmarcado de Buda junto a un soldado camboyano, que «unos momentos de la historia que supuestamente habían quedado atrás» volvían a adquirir importancia como motivo de reflexión porque «unos problemas que ingenuamente consideraríamos resueltos» resulta que cobran «nueva virulencia *de manera práctica* en el Tercer Mundo», de modo que, en el contexto de la política poscolonial de las naciones industrializadas, ciertos «aspectos del pasado de los países occidentales entran en su propia consciencia»[2]. Hemos visto que, incluso en los métodos políticos, la iconoclasia estaba lejos de haber desaparecido del escenario occidental; he tratado de indagar sus formas y significados en conexión con las condiciones de la vida política y cultural de las democracias representativas del mundo posindustrial. Extender esta investigación más allá de sus límites representaría un empeño demasiado ambicioso, ya que el tema es inmenso y en buena medida se halla —que yo sepa— inexplorado. Pero es necesario echarle por lo menos una breve ojeada, aunque solo sea porque es muy frecuente pensar que la destrucción del arte pertenece a etapas de civilización supuestamente relegadas a unas sociedades que se definen de forma sucesiva como «subdesarrolladas» y «en desarrollo». Las observaciones que siguen deben entenderse como materia para la reflexión. No pueden ser sistemáticas y se basan en la documentación, incompleta e indirecta, de un lector de periódicos occidentales.

M. Warnke, «Bilderstürme», en *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*, ed. M. Warnke, Frankfurt, 1977, págs. 13, 8.

[2] H. Bredekamp, *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*, Frankfurt, 1975, pág. 11.

El comunismo, por supuesto, no estaba limitado al «bloque soviético». La China de Mao Tse-Tung desarrolló un concepto totalitario de control estatal sobre —entre otras cosas— la producción cultural, así como un culto a la personalidad en parte inspirado en el modelo ruso, como deja bien claro su modalidad de «realismo socialista», aun cuando se pretendía que fuera «nacionalista en su forma»[3]. Ya hemos mencionado las destrucciones de la Gran Revolución Cultural Proletaria, una compleja consecuencia de las «divisiones sociales, económicas políticas incubadas en el socialismo chino desde 1949», que duraron desde 1965 hasta 1968 o, como Hua Guofeng declaró tras la muerte de Mao en 1976, una década entera[4]. Las luchas entre los máximos dirigentes y la radicalización llevaron, en parte, a desviar en cierto modo la crítica y la violencia de los funcionarios del Partido y el Gobierno y dirigirlas hacia otros objetivos, a los ataques contra las «cuatro cosas viejas» (ideas, cultura, costumbres y hábitos viejos) y a la masiva destrucción de templos, santuarios y artefactos históricos. Marc Blecher observó hace más de veinte años que «este aspecto de la Revolución Cultural [era] ruidosamente condenado ahora por los actuales dirigentes, muchos de cuyos partidarios, en realidad, lo acicatearon en su momento»[5]. Tuvo que recuperar el control del «movimiento de masas» el llamamiento de Mao al ejército, y en 1968 se propagó «un culto oficial a Mao, que alcanzó nuevas alturas de deificación, con el fin de calmar el sentir radical de las masas», para ser criticado en 1973, al parecer por orden del propio Mao[6].

La destrucción del patrimonio cultural, encaminada a eliminar el «pasado feudal», así como el modernismo y el individualismo burgueses y occidentales, podía proponerse también erradicar la identidad en la que están enraizadas las reivindicaciones de independencia política. De manera típica, la aniquilación de la religión y la cultura tibetanas, rampante desde 1959, prosigue (entre otras maneras) bajo el disfraz pseudorracional de la «modernización» de Lhasa, un lugar que figura en la lista de las 24 ciudades históricas protegidas de Chi [7]. La otra

---

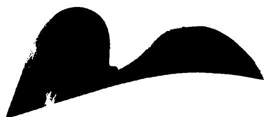
Igor Golomstock, *Totalitarian art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, Londres, 1990, págs. 121-130; véanse además Arnold Chang, *Painting in the People's Republic of China: the politics of style*, Boulder, 1980; Ellen Johnston Laing, *The winking owl: art in the People's Republic of China*, Berkeley, 1988; Julia Andrews, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949-1979*, Berkeley, Los Ángeles y Londres, 1994.

4 Marc Blecher, *China politics, economics and society: iconoclasm and innovation in a revolutionary socialist country*, Londres, 1986, págs. 80-90. Blecher utiliza «iconoclasia» en sentido figurado.

5 Blecher, *China politics*, pág. 83.

Blecher, *China politics*, págs. 87-88.

Jean-Claude Buhrer, «Lhassa, dernier carré», *Le Monde*, 3 de diciembre de 1994, págs. i, iv-v.



cara de la moneda, la «invención de la tradición», es cultivada en Corea del Norte, donde en 1994 se erigió un monumento de granito en conmemoración del legendario rey Tangun (cuyos restos fueron supuestamente descubiertos por investigadores de la Academia de Ciencias Sociales en 1993) y quizá para recibir el cuerpo embalsamado de Kim Il-Sung, mientras el culto dedicado a su personalidad es transferido a su hijo y sucesor, Kim Jong-Il[8]. Sin duda estos métodos de legitimación dinástica y del poder recuerdan la doctrina política occidental prerrevolucionaria de los «dos cuerpos del rey» no menos que el culto a Lenin. En el plano de las imágenes (más bidimensionales que tridimensionales), no parece que haya empezado ninguna «desmaoización» y el *crimen laesæ majestatis* sigue siendo castigado con dureza (penas de reclusión mayor e incluso cadena perpetua para tres hombres acusados de haber derramado pintura sobre el retrato de Mao en mayo de 1989 en la plaza de Tiananmen de Pekín)[9].

Este acto de desfiguración formó parte del movimiento estudiantil y popular que exigió la liberalización del régimen tras la muerte de Hu Yaobang, un movimiento que ocupó literalmente el «espacio público» que estaba tratando de crear. Significativamente, la personificación de la libertad y la democracia erigida en la plaza por estudiantes de arte y profusamente reproducida en Occidente se inspiraba en la famosa obra de Bartholdi *La libertad iluminando el mundo*, inaugurada en 1886 en el puerto de Nueva York[10]. Fue aplastada el 4 de junio de 1989 junto con la rebelión, en la sangrienta represión decidida por Deng Xiaoping. En 1993 la publicación del tercer volumen de las obras de Deng fue acompañada de la puesta en marcha de un culto a su personalidad, un culto sospechoso de pretender distraer la atención, apartándola de las crecientes disparidades sociales y de las tensiones resultantes de su política de reforma económica radical, y de unir al Partido y a la nación en vísperas de su amenazante sucesión[11].

Por otra parte, se tolera ahora una vanguardia artística, siempre que su recepción se limite a los círculos profesionales y extranjeros. Después del grupo de «estrellas» (Xingxing meizhan) estética y políticamente contestatarias de finales de los setenta, y de las provocadoras autodestrucciones de los dadá de Xiamen en los ochenta, la generación postiananmen, irónicamente, aprovecha los *topoi* del estado del arte y las imágenes de la publicidad occidental[12]. Entretanto, el 7 de oc-

---

[8] Philippe Pons, «Kim Jong-Il asseoit son pouvoir en Corée du Nord», *Le Monde*, 17 de febrero de 1995.

[9] Reuter, «Portrait de Mao souillé: lourdes peines», *Gazette de Lausanne*, 13 de agosto de 1989.

[10] Véase por ejemplo «L'écrasement du "printemps de Pékin"», *Le Monde*, 10 de enero de 1990, pág. 7.

[11] Urs Morf, «Aufwendiger Personenkult um Deng Yiaoping», *Neue Zürcher Zeitung*, 6-7 de noviembre de 1993.

[12] *I don't want to play cards with Cézanne and other works: selections from the Chinese new wave and avant-garde art of the eighties*, catálogo de la exposición, ed. Richard E. Strassberg, Pacific Asia Museum,

tubre de 1995 el célebre retrato de Mao caminando hacia Anyuan, de Liu Chun-chua, del que se produjeron más de 900 millones de copias y reproducciones durante los años de la Revolución Cultural, fue subastado en 6,05 millones de yuanes, oficialmente a un «empresario chino». En la interpretación de la prensa estadounidense, Mao se vengaba del capitalismo; otros sospecharon que el Gobierno chino estaba detrás del anónimo comprador, pues, como rezaban los avisos franceses de los pasos a nivel sin vigilancia, «un tren puede ocultar otro tren»[13].

Liberaciones, guerras y religiones

En 1997 la entrega del patrimonio simbólico de Hong Kong por las autoridades chinas tras la recuperación de la antigua colonia británica por la República Popular habría de poner a prueba esta evolución. Pero la efigie de Thomas Jackson, director del Banco de Hong Kong y Shanghai a finales del siglo XIX, continúa en la plaza de las Estatuas. Y Queen's Road no ha sido rebautizada (un sarcástico comentarista predijo «avenida de Un País Dos Sistemas» mejor que «avenida del Pueblo»)[14]. En Macao, cuya fecha de devolución a China era dos años posterior, lo que quedaba del monumento ecuestre a Joao Ferreira de Amaral, gobernador de la colonia entre 1846 y 1849, fue enviado a Lisboa en 1992; la administración portuguesa ya había recibido la mano izquierda y luego la cabeza de la estatua durante una rebelión, y la figura del chino azotado por el gobernador había sido retirada en los años sesenta[15]. En 1975, cuando Angola obtuvo la independencia, hubo ataques contra símbolos del colonialismo y se fotografió a soldados de UNITA con niños sentados en la estatua de Norton de Matos, fundador de Nueva Lisboa (después Huambo), tirada por el suelo [47][16]. En Puerto Príncipe, el 7 de febrero de 1986, cuando huyó de Haití el hijo y sucesor del dictador François Duvalier, la multitud derribó y tiró al mar la estatua de Colón, que en 1492 había fundado cerca de allí el primer asentamiento europeo en el Nuevo Mundo[17]. En el contexto de la historia anterior y posterior de la que era la primera república negra del mundo, se puede considerar el acontecimiento un símbolo de las dificultades y ambigüedades de la descolonización. En Sudáfrica, por otra parte, las

---

Pasadena, 1991; Philippe Dagen, «Liu Wei, peintre, chinois et blasphémateur», *Le Monde*, 3 de febrero de 1994, pág. xii; Francis Deron, «Le difficile retour des libertés en Chine», *Le Monde*, 26 de agosto de 1995, págs. 1, 9.

13 Francis Deron, «Chromos maoïstes et spéculation», *Le Monde*, 22-23 de octubre de 1995, pág. 20.

14 F. Deron, «Hongkong casse-tête chi », *Le Monde*, 26 de diciembre de 1992, pág. 7
Deron, «Hongkong».

16 Yves Leonard, «La fin de l'empire portugais», *L'Histoire*, núm. 192, octubre de 1995, págs. 17-18.
Martine Jacot, «Haïti: l'héritage de l'esclavage», *Le Monde*, 14-15 de noviembre de 1993, pág. 3.



Soldados de UNITA y niños en Angola, el 12 de noviembre de 1975, con una estatua derribada de Norton de Matos, fundador de Nova Lisboa (posteriormente bautizada como Huambo por un jefe angoleño que tuvo en tiempos su aldea principal en el mismo emplazamiento).

nuevas autoridades democráticas indicaron su intención de documentar y completar la historia del *apartheid*, no reprimirla ni eliminarla: en Durban, el Kwa Muhle, centro administrativo del *apartheid*, se ha convertido en un museo y se buscan formas de conmemorar la contribución de indios y negros a la historia de la ciudad, mientras las estatuas de los héroes de la era colonial permanecen *in situ*[18]

Es fácil encontrar ejemplos de maltrato de monumentos, imágenes y propiedades culturales dentro de los conflictos intranacionales o internacionales. En 1984 la guerra de las Malvinas provocó en Argentina la destrucción de v... mentos relacionados con Gran Bretaña de uno u otro modo. En los noventa, en Colombia, al mismo tiempo que se desarrollaba un sangriento ataque en Medellín, una estatua de Fernando Botero que representaba una paloma y se titulaba

Marie Pierre Subtil, «A Durban, ... 16 de ... de 1994

Tribune Le Matin [Lausana], 4 de abril de 1984



48. Manifestantes surcoreanos vuelcan una vitrina con trabajos de artes y oficios japoneses en un museo de Seúl el 2 de septiembre de 1994.

El pájaro fue destrozada por una bomba, probablemente puesta por traficantes de drogas contrarios al símbolo de la paz y al hijo del escultor, Fernando Botero Zea, ministro de Defensa[20]. En Asia, cuando un plan japonés para compensar por los actos del país durante la II Guerra Mundial (un fondo de mil millones de dólares para proyectos culturales y de formación profesional) fue rechazado por insuficiente e inadecuado en las dos partes de Corea, manifestantes surcoreanos destrozaron en un museo de Seúl una exposición de artes y oficios tradicionales, compuesta por piezas de «tesoros humanos nacionales» japoneses, y denunciaron el proyectado fondo como «una puerta para la invasión cultural» **[48]**[21].

Las luchas contra la religión, por la religión y entre religiones siguen siendo motivo y ocasión de acciones iconoclastas. Después de 1958, Seku Turé organizó hogueras con miles de «objetos del culto» como medio para eliminar el «oscurantismo» en la independiente República de Guinea; a comienzos de la misma década, la aparición de una nueva religión nacida del islam, el «massa», había provocado una destrucción masiva de esculturas senufo[22]. Ya hemos aludido a la violen-

---

Anne Proenza, «Ministre colombien de la défense, le fils du sculpteur Fernando Botero a été indirectement visé par les tueurs de Medellin», *Le Monde*, 16 de junio de 1995.

Reuter A. P., «Protesters wreck Japanese exhibit in Seoul Museum», *International Herald Tribune*, 3-4 de septiembre de 1994.

Emmanuel de Roux, «Cérémonies secrètes», *Le Monde*, 12 de mayo de 1993.

cia que ha acompañado al surgimiento de un islamismo militante. En la India, la destrucción por fundamentalistas hindúes de la mezquita de Babur en Ayodhya, el 6 de diciembre de 1992, fue seguida de sangrientos enfrentamientos entre hi dúes y musulmanes y de tumultos antiindios en Pakistán y Bangladesh; se creía que la mezquita, del siglo XVI, había sido levantada en el emplazamiento de un templo hindú anterior y su destrucción era la principal exigencia del opositor Partido del Pueblo Indio[23].

IMÁGENES HECHAS A MANO Y PINTURAS INFAMANTES

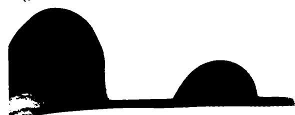
Como al fotógrafo de guerra que comentaba Horst Bredekamp, a todo histo-iador del arte interesado en el mundo de las imágenes en general, y en realidad a odo aficionado occidental a las imágenes, sin duda les tiene intrigado ver imáge-ıes públicas hechas a mano, transmitidas a veces por los medios de masas y que e nos antojan utilizadas en contextos en los que esperaríamos fotografías o carte-es o ninguna imagen en absoluto. Veamos unos pocos ejemplos: 1983: un cartel raquí en Bagdad que muestra a Sadam Husein como un victorioso guerrero árabe travesando con su espada el cuerpo de un iraní que yace bajo su pie y levantando u escudo contra una serpiente de tres cabezas que tiene los rasgos del dirigente raní Jomeini, el presidente libio Gadafi y el presidente sirio Hafez el Asad; 1989: ın gran cuadro que representa al general libanés Michel Aoun a caballo en uni-orme de campaña y con una ondeante bandera nacional como gorra, y agarrando otra vez) la cabeza de Asad. Y en el otro extremo político de estas celebraciones lel liderazgo militar: 1990: una pintura mural que simboliza la liberación de Áfri-a, con un texto de recapitulación de los derechos del ciudadano y, delante, Alpha)umar Konaré, antiguo ministro de cultura de Mali y defensor de un sistema nultipartidista[24].

Los dos primeros ejemplos, como instrumentos de propaganda estatal y par-idista, están dirigidos tanto contra los enemigos a los que caricaturizan como favor de quienes se los encargaron directa o indirectamente. En este sentido, stán conectados con las imágenes bidimensionales o, con frecuencia, tridimen-ionales utilizadas en las manifestaciones, a las que se aplica literalmente el sino

---

[23] *Universalia 1993*, París, 1993, pág. 86.

[24] Marc Kravetz, «Un coup de force diplomatique», *Libération*, 16 de agosto de 1990, pág. 3, y éanse Samir al-Khalil, *The monument: art, vulgarity and responsibility in Iraq*, Londres, 1991, pág. 13; 1. Kravetz, «Le palais de Baaba, résidence-bunker du général Aoun», *Libération*, 2 de enero de 1990, ágs. 16-17; O. I. Bamako, «Malis Mächtige gegen den "Multipartisme"», *Neue Zürcher Zeitung*, de mayo de 1990, pág. 7. Sobre el estado del arte en el «Tercer Mundo», véase Jutta St ter-Bender, *Zeitgenössische Kunst der «Dritten Welt»*, Colonia, 1991, págs. 19-26.



adverso que se desea a sus modelos. En un capítulo dedicado a «infamia, justicia y brujería» en *El poder de las imágenes*, David Freedberg incluye una foto, tomada en Teherán en 1987, del ahorcamiento de una efigie del presidente Mitterrand; en Nueva Delhi, en enero de 1991, los hindúes que se manifestaban contra Sadam Husein escenificaron su lema «Colgad a Sadam» en un maniquí del mismo tipo[25]. En ambos casos no se esforzaron mucho por lograr un parecido, y la identidad del modelo quedaba señalada básicamente por medio de una máscara (de plástico) y un letrero.

Tal vez nos sintamos tentados de ver en esto la supervivencia o reviviscencia de antiguas prácticas como la magia practicada con imágenes, la posterior *executio in effigie* romana, la *pittura infamante* del Renacimiento italiano o de nuevo la *executio in effigie* aplicada en casos de *lèse-majesté* a partir del siglo XVII; lo mismo se ha dicho de comparables malos tratos infligidos a monumentos comunistas[26]. Pero dicha interpretación pasaría por alto importantes diferencias de estatus y contenido. No se trata aquí de prácticas legales sino de modos informales —aunque estén ritualizados— y oficiosos de expresión y comunicación política, y nada indica que quienes ahorcan maniquíes crean que sus acciones perjudiquen directamente a las personas representadas. De hecho se pueden encontrar numerosos ejemplos análogos en países «desarrollados»: un monigote alusivo al ministro de Educación quemado por alumnos de un instituto holandés; una gran efigie del excandidato a la presidencia estadounidense Ross Perot cegada y ahorcada por sus decepcionados seguidores, con un letrero que explica «Nos dejaste colgados»; o incluso un maniquí que representa a Édith Cresson públicamente decapitada en Tokio por miembros de una organización de extrema derecha tras unas declaraciones de la entonces primera ministra francesa que ellos consideraron antijaponesas[27]. Por supuesto, el carácter lúdico de un *happening* estudiantil en el primer caso, el intento de justificar y suavizar con un chiste el asesinato simbólico en el segundo y la autoría de un grupo político marginal en el tercero son indicaciones de que, de forma paralela al tabú concerniente a la iconoclasia, el castigo a la imagen goza de escasa consideración en el Primer Mundo y uno no puede usarlo de-

David Freedberg, *The power of images: studies in the history and theory of response*, Chicago y Londres, 1989, pág. 258; Bernard Imhasly, «Der Subkontinent im Spannungsfeld des Kriegs», *Neue Zürcher Zeitung*, 23 de enero de 1991, pág. 5.

26 Véase Freedberg, *The power of images*, págs. 246-282, y Wolfgang Brückner, *Bildnis und Brauch: Studien zur Bildfunktion der Effigies*, Berlín, 1966; Gherardo Ortalli, *Pingatur in Palatio... La pittura infamante nei secoli XIII-XVI*, Roma, 1979; Samuel Y. Edgerton, *Pictures and punishment: art and criminal prosecution during the Florentine Renaissance*, Ithaca y Londres, 1985; capítulo 3, páginas 79, 106-107.

D.P.A., «Umdenken bei Clinton und Bush», *Berliner Zeitung*, 18-19 de julio de 1992; Robert Sikkes, «Studeren is te vanzelfsprekend», *De Volkskrant*, 3 de noviembre de 1994; Reuter, «Édith perd la tête», *Libération*, 15 de julio de 1991.

ıasiado en serio sin dañar su propia causa. Se puede trazar otro paralelo con las nágenes políticas, como hace pensar una gigantesca pintura mural que glorifica los combatientes unionistas armados y enmascarados en una zona protestante e Belfast[28]. No obstante, se trata una vez más de diferencias de grado más que de ıturaleza; sea cual sea su origen, estos usos y abusos de imágenes se valen igualıente de su impacto visual y emocional a fin de obtener acceso a los medios para s causas que representan.

. «MURALICIDIO» Y EL MONUMENTO DE SADAM HUSEIN

Hay que reconocer que la calidad técnica y formal hasta de las pinturas evodas aquí parece en líneas generales muy escasa; difícilmente esperaríamos que s autores, patronos o espectadores las reivindiquen como obras de arte. Sin emrgo, también se han creado obras políticas más ambiciosas para espacios públis, y en ocasiones se han destruido en ellos. Sucede así especialmente en América tina, donde el paradigma establecido en la primera mitad del siglo xx por los ındes muralistas mexicanos, en relación con otros intentos de resocializar el arte Europa y Estados Unidos, ha sido cultivado y revivido en varios contextos relucionarios posteriores, sobre todo en Nicaragua. En Managua, muchos murarealizados a partir de 1979 bajo el Gobierno sandinista y en celebración de sus jetivos, ideales y victorias fueron cubiertos con pintura por orden del nuevo alde, Arnoldo Alemán, tras la derrota del partido en las elecciones de 1990 **[49]**. nivel estético de estas obras, muchas de las cuales habían sido ejecutadas más o enos espontánea y colectivamente, era desigual, pero sus defensores insistieron su rango artístico, acuñaron el término «muralicidio» para definir y denunciar eliminación sistemática y compararon las fechorías de Alemán con las de los nquistadores españoles, los hunos y los nazis[29].

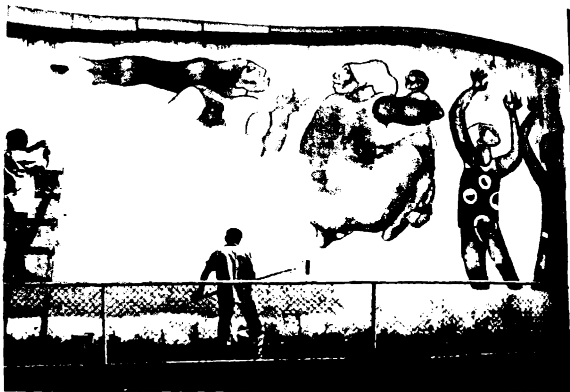
La situación en Cuba está caracterizada al parecer por una mezcla de control lítico autoritario y liberalización económica radical[30]. Un caso ficticio de iconosia autoinfligida es el que elaboraron Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío su película *Fresa y chocolate* a modo de parábola sobre las trampas con que se

---

[28] Charles E. Ritterband, «Frieden in Nordirland – innert eine Woche?», *Neuezürcher Zeitung*, 7 de noviembre de 1993, pág. 3; véase Bill Rolston, *Politics and painting: murals and conflict in orthern Ireland*, Londres y Toronto, 1991.

[29] Eduardo Galeano, «Die Erinnerung ist eine Brandstifterin», *WochenZeitung*, núms. 51-52, de diciembre de 1990, págs. 25-26; «Crónica de un muralicidio anunciado», *Nuevo Amanecer ıltural* [Managua], 29 de febrero de 1992, págs. 4-5; véase David Kunzle, *The murals of revolutiory Nicaragua, 1979-1992*, Berkeley, Los Ángeles y Londres, 1995, en especial págs. 12-23.

[30] Véase «À La Havane sous embargo, les artistes défendent leur "cubanité"», *Le Monde*, 9 de nio de 1995, pág. 26.



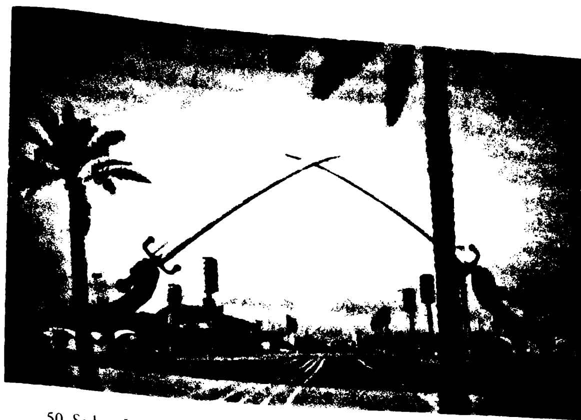
49. *Homenaje a la mujer*, mural pintado en 1980 por Alejandro Canales y colaboradores sobre un muro del Servicio Municipal de Mantenimiento y Mejora en el Parque Luis Alfonso Velásquez, Managua, y cubierto con pintura el 26 de octubre de 1990 por orden del nuevo alcalde.

encuentran el arte y los artistas, y merece ser esbozado aquí. El escenario es La Habana, 1979. El protagonista, Diego, perseguido por ser homosexual y apolítico, es crítico de arte y prepara, con la ayuda de una embajada extranjera no identificada, una exposición de su amigo Germán. Las obras de este, almacenadas en su piso, son escayolas pintadas que recuerdan el «arte de Saint-Sulpice» y combinan, de una manera doblemente provocadora, la imaginería religiosa y la comunista. Resulta que la exposición es prohibida por las autoridades cubanas, pero se ofrece al artista viajar a México siempre que haga una «selección» de sus obras, es decir, que excluya las más incómodas. Diego pone objeciones por dos veces y pregunta a Germán si es «un artista o un turista». La segunda vez, el escultor coge uno de los bustos de la discordia y lo machaca contra el suelo hasta que se rompe, llorando y gritando: «¡Son míos, los he hecho yo!». Cuando otro amigo encuentra después al crítico escribiendo al lado de los fragmentos y le pregunta si se ha prohibido la exposición, Diego le contesta que ha sido peor que eso: «Han comprado» a Germán[31].

Tomo mi último ejemplo del notable estudio que ha hecho Samir al-Khalil del *Monumento* de Sadam Husein **[50]**, un doble «Arco de la Victoria» que se ele-

---

Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, *Fresa y chocolate*, Cuba, 1994.



50. Sadam Husein (con Khalid al-Rahal y Mohammed Ghani), *El monumento*, con los dos arcos dispuestos en el eje ceremonial, Bagdad, 1989.

va a 40 metros del suelo y señala las dos entradas de una extensa zona de desfile nueva en el centro de Bagdad[32]. Concebido por el entonces presidente de Irak para conmemorar una victoria que aún no se había logrado en la guerra Irán-Irak e inaugurado en agosto de 1989 como «una de las obras de arte más grandes del mundo», no ha sido destruida —aunque bien pudiera serlo, no estando ya su autor en el poder— pero tematiza la destrucción junto con el poder. Se recurrió a la reutilización tanto literal como metafórica: 5.000 cascos iraníes caen de diversas cornucopias al suelo, mientras que el acero de las hojas de las gigantescas espadas procede de las armas de los «mártires» iraquíes, que fueron fundidas[33]. Esta apropiación tiene que ver quizá con el concepto que tenía Husein de la educación (y de la política), que toma como modelo la idea moderna del artista como *alter deus:* en un discurso de 1977, Husein declaró que «el niño, en su relación con el maestro, es como un trozo de mármol en manos de un escultor, que tiene el poder de darle forma estética o arrojarlo a los estragos del tiempo y los caprichos de la naturaleza»[34]. En la historia reciente del «arte totalitario», el monumento repre-

---

Al-Khalil, *The monument*, págs. 1-4.

Ibid., págs. 8-9.

34 Sadam Husein, *Al-Dimuqratiyya Masdar Quwwah lil-fard wa al-Mujtama*, Bagdad, 1977, págs. 19-21, cit. en Al-Khalil, *The monument*, pág. 36.

senta un raro ejemplo. Es, como dice Al-Khalil, «una intervención física concreta en la ciudad, realizada por el hombre que está detrás de todos los demás cambios» y lo representa por medio de una sinécdoque: los antebrazos y los puños, de 16 metros de largo, que hacen como si salieran del suelo, se fabricaron aumentando cuarenta veces unos moldes en escayola de los propios miembros del presidente[35].

Al-Khalil halla los orígenes de este clímax del «kitsch de Bagdad» en la historia política y artística de Irak[36]. En 1958 el derrocamiento del régimen hachemita, marcado por el derribo de las estatuas del general Maude y del rey Faisal I (la segunda fue posteriormente copiada por orden de Husein), significó también el fin de la influencia occidental en Irak. Los artistas que, en las décadas de 1940 a 1960, habían regresado de Europa y creado la primera tradición visual moderna peculiarmente iraquí en las artes se vieron progresivamente sometidos a un concepto restrictivo del *turath* (patrimonio), instrumentalizado por el partido Baaz en su crítica ideológica del imperialismo y el sionismo, su antimodernismo y su populismo. Al mismo tiempo, el análisis de Al-Khalil destaca relaciones y traza paralelos con aportaciones y acontecimientos occidentales. En el plano simplemente técnico, fue preciso fundir los brazos en una fundición artística británica. Pero este autor analiza también lo que considera «correspondencias estructurales» entre el monumento de Husein y las obras «posmodernas» de Andy Warhol y Robert Venturi, sobre todo en la manera en que elevaron la «aceptación acrítica del público hasta la deificación» y se esforzaron por borrar «la línea que hay entre [arte] y kitsch»[37]. Da la casualidad, además, de que Venturi tomó parte, junto con otros famosos arquitectos occidentales, en el concurso internacional para construir una Mezquita Nacional de Bagdad, convocado por Husein en 1983. Al final no hubo vencedor, pero los competidores participaron en el masivo (y destructivo) programa de renovación urbana de la ciudad[38].

Así, Al-Khalil acusa a Venturi de haber «transitado de la aceptación a la glorificación y a la ideologización de la vulgaridad» en 1983, y finalmente atribuye al monumento de Husein «un mensaje a todas las culturas de que el arte no puede permitirse estar divorciado del juicio sobre qué es arte, ni la moral estar divorciada del juicio sobre qué constituye la moral»[39]. En mi opinión, su interpretación confirma la idea de que si el «arcaísmo» y la «modernidad» pueden utilizarse para nombrar y defender valores, no osan —para bien o para mal— ser identificados con una marcha irreversible de la historia, ni distribuidos de forma clara y definitiva por la superficie de la Tierra. De modo más prosaico, las observaciones de

---

Al-Khalil, *The monument*, págs. 31, 2-3.

Ibid., págs. 68-100.

Ibid., págs. 46-111.

38 *Ibid.*, págs. 60-67.

Ibid., págs. 66, 110.

Al-Khalil dan fe de la integración mundial de las redes y cambios económicos y culturales. Acaso dos muestras más recientes de este fenómeno ilustren cómo han desdibujado los límites y las categorías: tras catorce años de prohibición, en 1993 se volvió a autorizar en Irán la publicidad de Coca-Cola; empezó a aparecer hasta en las páginas de periódicos radicales que sin embargo denunciaban la «decadente invasión cultural occidental». Y los líderes de la guerilla neozapatista de México hicieron uso sistemático de Internet para difundir, «en tiempo real» y con los medios más modernos, información verdadera y falsa sobre su lucha en una de las regiones más subdesarrolladas del país[40].

[40] A.F.P., «Le retour de Coca-Cola», *Le Monde*, 19 de mayo de 1993; Martine Jacot, «Désinformation high-tech», *Le Monde*, 10 de marzo de 1995.

6
Iconoclasia y multiplicación

Una de las razones propuestas por Martin Warnke para el fin de la iconoclasia como forma legítima de acción política es la sustitución, en los Estados modernos, de los objetos artísticos por imágenes múltiples y medios electrónicos como vehículos para la autorrepresentación y la legitimación. Según dice, la «intuición arcaica, artesanal, de los artistas» ha dejado paso al «arte de la manipulación de una mecánica psicológica de precisión», y «la transustanciación del poder a las categorías de la estética del consumo ha dado a su visualización un grado de generalidad que lo deja fuera del alcance de las artes clásicas y por tanto de los iconoclastas clásicos, ya que unas y otros presuponen un aislamiento material»[1]. Un dibujo de Pancho en la prensa lleva más lejos este destronamiento: como comentario de las fotografías hechas por un miembro de la agencia Magnum mientras el presidente Mitterrand posaba para un busto, el caricaturista muestra a un escultor tomando la pantalla de la televisión como modelo para un monumento que, en efecto, representa a la televisión junto con el perfil del jefe del Estado[2]. No es solo que la paradójica relación así evocada sea ingeniosa, sino que debemos discutir este punto en relación con los acontecimientos revolucionarios que tuvieron lugar en Europa central y del Este y con una ampliación de la perspectiva.

M. Warnke, «Bilderstürme», en ***Bildersturm: Die Zerstörung des Kunstwerks***, ed. M. Warnke, Frankfurt, 1977, pág. 9. Véase también M. Warnke, «Kunst unter Verweigerungspflicht», en ***Kunst im öffentlichen Raum. Anstösse der 80er Jahre***, ed. V. Plagemann, Colonia, 1989, págs. 223-226.

[2] La caricatura acompañaba la siguiente recensión de un *reportage* de Hugues Le Paige y Jean-François Bastin titulado *Portrait en surimpressions* y producido por Arte: Alain Rollart, «François Mitterrand en clair-obscur», *Le Monde*, 3 de mayo de 1995.

Las imágenes múltiples y electrónicas contribuyeron también a los cultos a la personalidad y a la propaganda estatal en los países comunistas, como en otros regímenes totalitarios o autoritarios; el que no fueran únicas no impidió que fuesen maltratadas como secuela de su anterior uso. Después de 1989 recibieron más o menos el mismo trato que las imágenes pintadas o esculpidas. La prensa publicó fotos que mostraban a unos jóvenes riendo y gritando con un gigantesco retrato de Ceaucescu tirado al suelo y con la parte inferior rota, así como otras fotografías igualmente grandes de Honecker y Brezhnev, «retocadas para que pareciesen eternamente jóvenes», arrancadas de la pared del edificio principal de la policía secreta germanooriental y reemplazadas por una pintada en la que se denunciaba a sus modelos como «espías» y «parásitos»[3]. Estos hechos, por supuesto, no son exclusivos del «bloque comunista»; podemos compararlos con el ataque —más violento— contra un retrato del presidente Marcos tras su derrocamiento en 1986, reproducido por David Freedberg[4]. Hay que añadir que los miles de bustos de Lenin o incluso monumentos importantes poseían el mismo carácter serial, y que la fotografía servía también para la autorrepresentación de Estados democráticos, por ejemplo en Francia, donde la pareja formada por el busto de Marianne, personificación de la República, y el retrato del presidente, exhibida en todos los Ayuntamientos, puede ser considerada una ilustración contemporánea de los «dos cuerpos del rey»[5].

Pero hay una relación más importante entre el manejo de símbolos «aislados» —si no «únicos»— y los medios (más o menos) inmateriales derivados de la capacidad y propensión de estos a transmitir y reproducir aquellos. Ya hemos señalado el éxito de muchas imágenes móviles y fijas de estatuas desfiguradas, derribadas y desterradas desde 1989. No hay duda de que en los países en los que se fotografiaron o filmaron esas escenas, y en los que se hallaron ante los mismos problemas,

---

[3] Fotografía por Dukas reproducida en «Les enjeux de demain», *Construire*, núm. 2, 10 de enero de 1990, pág. 16; foto Reuter, en Rudolf Stamm, «Ruhe nach dem Sturm auf die Stasi-Zentrale», *Neue Zürcher Zeitung*, 17 de enero de 1990, pág. 2 (la observación sobre el retoque está tomada del rótulo).

[4] David Freedberg, *The power of images: studies in the history and theory of response*, Chicago y Londres, 1989, pág. 413. El retrato parece ser una fotografía y no una pintura «fotográfica», pero, evidentemente, eso no cambia nada.

[5] M. Agulhon, *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaine de 1789 à 1880*, París, 1979; M. Agulhon, *Marianne au pouvoir. L'imagerie et la symbolique républicaine de 1880 à 1914*, París, 1989; E. Kantorowicz, *The king's two bodies: a study in mediaeval political theology*, Princeton, 1957

esas imágenes desempeñaron papeles políticos muy concretos. En cualquier caso, en Occidente se presentaron habitualmente con pocos detalles, o ninguno, de las circunstancias y significados de las acciones y objetos que se mostraban y simbolizaron (una instrumentalización interpretativa más), de una manera genérica e incluso globalizadora, las transformaciones políticas, sociales y en ocasiones económicas de las que formaban parte. La simplificación que esto supuso fue denunciada como ideológica por Albert Boime, quien escribió que «se minimizaron las complejidades de la estatuomanía en favor de una amplia asociación simbólica del hundimiento del comunismo soviético y el derribo de estatuas»[6]. Sin embargo, se puede atribuir un uso análogo a los actores mismos en ejemplos más tempranos —especialmente el levantamiento húngaro de 1956—, y se ha observado en publicaciones de un carácter más analítico; por científicamente insatisfactorio que sea, se corresponde con la naturaleza ostentosa y ejemplar de las acciones y con parte de las acciones implicadas[7]

La caída de los monumentos comunistas fue también una mina de oro para los caricaturistas de prensa. Sus dibujos raras veces han comentado desfiguraciones de monumentos concretos, pero algunos constituyeron por sí mismos acciones de desfiguración y por tanto se pueden comparar con las formas de iconoclasia metafóricas, indirectas y a veces preparatorias ya mencionadas. De manera comprensible, el blanco más frecuente fue la famosa obra de Vera Mújina *Obrero y koljosiana* de 1937, realizada para coronar el pabellón soviético de la Exposición Universal de París y nuevamente erigida en Moscú **[51]**. Visualización de la teoría social soviética, incluyendo el emblema comunista, y expresión del irresistible avance de la revolución, ha sido sometida a innumerables adaptaciones con el fin de acomodarla a la situación real o a la nueva: la hoz y el martillo fueron sustituidos por un estetoscopio y un secador de pelo; la granjera dejó colgado (o mejor dicho tirado) a su compañero para buscar actividades más lucrativas en el suelo **[52]**[8]. La transformación más simple y eficaz —y la más próxima a la iconoclasia literal— fue sin embargo una foto retocada propuesta por el caricaturista estadounidense Art Spiegelman como entrada a la exposición *Monumental Propaganda* de Komar

---

[6] Albert Boime, «Perestroika and the destabilization of the Soviet monuments», *ARS: Journal of the Institute for History of Art of Slovak Academy of Sciences*, 2-3, 1993; «Totalitarianisms and traditions», 1994, pág. 213.

[7] Véanse, por ejemplo, los documentos reproducidos en las cubiertas de las siguientes publicaciones: Gosztony (ed.), *Histoire du soulèvement hongrois 1956*, Lyon, 1966; *Actes de la recherche en science sociale*, núm. 85, noviembre de 1990: «La crise du léninisme»; A. Brossat (ed.), *À l'Est, la mémoire retrouvée*, París, 1990; A. Brossat y Jean-Yves Potel (eds.), *L'Est: les mythes et les restes*, *Communications*, núm. 55, París, 1992.

[8] Caricatura por Honoré en *Le Monde*, 19 de mayo de 1993; caricatura por A. Chabanov en *Izvestia*, reproducida en *Courrier International*, agosto de 1992, pág. 15.





52. Caricatura de A. Chaban en *Izvestia*, 199

51. Vera Mújina, *Obrero y koljosiana*, 1937, acero inoxidable, Moscú.

y Melamid: se situó a las dos figuras hacia delante en el pedestal de tal modo q parecían estar a punto de caer[9].

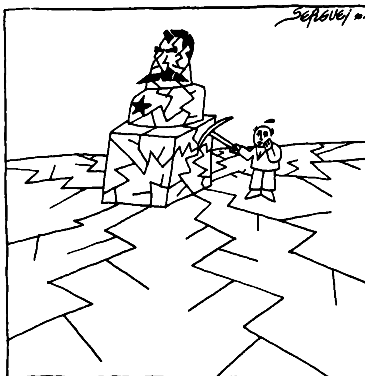
Volviendo a las caricaturas de la prensa, otras denunciaban la iconoclasia co un sustituto ilusorio de la acción: una mostraba una estatua de Enver Hoxha q al ser destrozada por la muchedumbre, dejaba ver en su interior, a la manera d muñecas rusas, otra estatua más pequeña del líder albanés; en otra aparecía B Yeltsin levantándose vestido de zar entre dos monumentos hechos pedazos Lenin y Stalin[10]. Era de esperar que se trasladaran a la actualidad nacional o lo como cuando Georges Marchais dejó la secretaría general del Partido Comuni francés y el hecho fue representado como una estatua de bronce retirándose a misma[11]. Pero el comentario visual más profundo de este tipo que he encontrad lo publicó Serguei el 21 de septiembre de 1990, pocas semanas antes del decre de Mijaíl Gorbachov para detener «la desfiguración de monumentos relacionad con la historia del Estado y sus símbolos» **[53]**. La caricatura acompañaba u reseña del libro de Hélène Carrère d'Encausse sobre la desintegración del «imp

---

Reproducida en Boime, «Perestroika», pág. 217.

Caricatura por Plantu en *Le Monde*, reproducida en *Courrier International*, 18 de abril de 1991, pág. 10; caricatura por E. Behrendt en *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27 de abril de 1993.

Caricatura por Willem en la portada de *Libération*, 30 de septiembre de 1993.



53. Caricatura de Serguei en *Le Monde* (21 de septiembre de 1990).

rio soviético» y sus causas nacionales[12]. El reconocimiento por parte del secretario general de que la federación soviética era un mito es visualizada como un ataque contra un busto de Stalin del que sale lastimado el atacante. La metáfora de las grietas que se extienden por el suelo recuerda la tradicional imagen de una persona aserrando el banco en el que está sentada, así como el aprendiz de brujo de Goethe; quizá refleja también la observación del autor de la reseña de que la historiadora daba preferencia en su análisis a la relevancia de los factores culturales sobre los económicos, invirtiendo así la visión marxista clásica de la relación entre «superestructura» e «infraestructura».

El hecho de que las acciones iconoclastas resulten atractivas para los medios aumenta considerablemente su efecto público, de modo que el desarrollo de la prensa ilustrada y la televisión, en lugar de contribuir a hacerlas definitivamente obsoletas, les ha proporcionado una nueva actualidad. Esto resulta aún más claro cuando la manipulación de las imágenes, practicada a gran escala por algunos «revolucionarios» rumanos, dispone de técnicas incomparablemente superiores al retoque aplicado a los retratos de grupo soviéticos, y cuando la «ley de la imagen» denunciada por un editor japonés tiende a subordinar la elección de la información que se va a transmitir (o a vender) a la existencia y calidad de una foto: «Algunos acontecimientos solo se consideran acontecidos si existen imágenes de

Jean-Pierre Rioux, «La désunion soviétique», *Le Monde*, 21 de septiembre de 1990, pag. 2
H. Carrère d'Encausse, *La gloire des nations. La fin de l'empire soviétique*, París, 1990.

ellos. Si no hay imagen, no hay noticia. Si hay una buena imagen, hay una bue[illegible] noticia»[13]. Muchos comentaristas de la caída de los monumentos comunista[illegible], sobre todo en Alemania, han insistido en lo importante que es este dominio de lo visual no solo para la recepción de los acontecimientos sino también para lo[illegible] propios acontecimientos.

Parece muy evidente que quienes ejecutaban y promovían acciones iconoclastas fuesen conscientes de su eficacia para los medios de masas y podían se[illegible] alentadas e incluso motivadas por ella. En algunos casos, los medios pusieron en marcha investigaciones, consultas o peticiones que ayudaron a conseguir o justificar intervenciones. La tardía retirada de los monumentos germanoorientales ha[illegible] sido relacionada repetidas veces con la masiva transmisión del episodio iconoclasta ruso que siguió al fallido golpe de Estado de 1991 y con su efecto sobre los políticos[14]. Se ha sugerido incluso que los principales destinatarios del «parque de estatuas» de Moscú eran quizá los fotógrafos[15]. Finalmente, según Michael Diers, algunas eliminaciones se organizaron siguiendo el modelo de las farsas judiciales televisadas[16]. Estas interpretaciones habrán de permanecer seguramente en el terreno de la conjetura. Pero es innegable la estrecha relación mutua establecida en lo sucesivo entre las intervenciones físicas en objetos «aislados» y su multiplicación visual indefinida. Podemos ver un símbolo múltiple de ello en una foto tomada en Kiev, en la que el lugar del monumento a la Gran Revolución de Octubre [54], erigido en 1977 —con una paráfrasis de la estatua de Lenin de Tomski en Berlín Oriental como su elemento principal— y destr[illegible] en 1991 después de que Ucrania declarase su independencia, fue ocupado po[illegible] gigantesco anuncio de una tienda que vende fotocopiadoras y cámaras de im[illegible]tación [55][17].

---

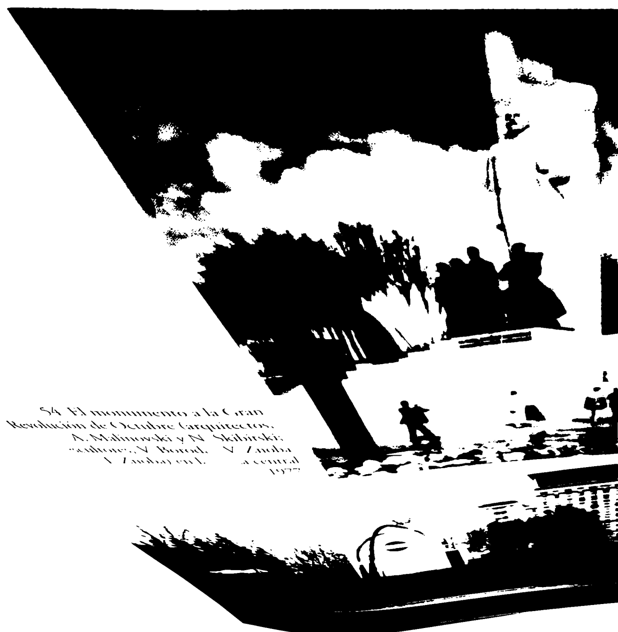
[13] Véanse, por ejemplo, el episodio relatado en Pierre Georges, «Barbes virtuelles», *Le M[illegible]* 23 de noviembre de 1994, pág. 26, y Ar. Ch., «Un graphiste est à l'origine de l'"erreur" co[illegible] dans "La marche du siècle"», *Le Monde*, 24 de noviembre de 1994; Yohsio Murakami, editor j[illegible] una periódico de Tokio, entrevisado en Annick Cojean, «L'univers sans repos de l'"Asahi S[illegible]bun"», *Le Monde*, 11-12 de diciembre de 1994.

[14] Véase, por ejemplo, Annette Tietenberg, «Marmor, Stein und Eisen bricht», en Bernd Kr[illegible] (ed.), *Demontage... revolutionärer oder restaurativer Bildersturm? Texte & Bilder*, Berlín, 1992, pág. [illegible]

[15] Ulrich Schmid, «In Moskau bleibt Lenin allgegenwärtig», *Neue Zürcher Zeitung*, 9 de ju[illegible] de 1995, pág. 48.

[16] Michael Diers, «Von dem, was der Fall (der Denkmäler) ist», *Kritische Berichte*, XX/3, 19[illegible] *Der Fall der Denkmäler*, pág. 7

Véase Bogdan S. Tscherkes, «Denkmäler von Führern des Sowjetischen Kommunismus i[illegible] der Ukraine», en *Bildersturm in Osteuropa: Die Denkmäler der kommunistischen Ära im Umbruch*, Múnich, 1994, pág. 43.



54. El monumento a la Gran Revolución de Octubre (arquitectos, A. Malinovski y N. Skibitski; escultores, V. Borod[illegible] V. Zaudia [illegible] V. Zaudia) en la [illegible] central [illegible] 1977

Unicidad e iconoclasia

Hemos visto que en el siglo XVIII aparecieron dos tabúes relacionados entre sí, uno sobre el «vandalismo» y el otro sobre las finalidades extrínsecas del arte. Dicho de otro modo: el arte no debía ser destruido ni debía servir a ningún amo excepto a sí mismo, lo que se puede interpretar como «el arte no sirve a ningún amo, luego no debe ser destruido», pero también, como ha demostrado el caso de la caída de los monumentos comunistas, «el arte no debe ser destruido, siempre y cuando no sirva a ningún amo», o, en una versión más breve, «siempre y cuando sea arte». La multiplicación de las imágenes ¿tiene que ver también con este proceso? La reflexión sobre los efectos de la réplica en el arte está marcada por el célebre trabajo de Walter Benjamin sobre la pérdida del «aura» y la transición de un «valor de culto» a un «valor de exhibición»[18]. Nathalie Heinich se ha opuesto a sus conclusiones, diciendo que, lejos de debilitar la «autenticidad» del «original», la multiplicación, por el contrario, ha realzado esas cualidades de la obra de arte, recientemente concebidas[19]. En realidad, para Raymonde Moulin, la primera revolución industrial está en el origen de esa transformación: a partir de entonces los artistas tuvieron que defender la especificidad de sus productos en oposición a los de la industria y a los de la artesanía, y esto se consiguió eliminando de su práctica el proyecto utilitario común a las otras dos y convirtiendo el carácter único de todas las obras de arte en un predicado esencial, opuesto a la intercambiabilidad de los objetos industriales, producidos en serie, y a la irrelevante variabilidad de los artefactos artesanales[20]. El mercado del arte, seguido de la ley, consolidó esta definición: para ser reconocido como una obra de arte, un objeto tenía que ser «el producto único del trabajo íntegro de un creador único». Se podía llegar a considerar artística la «rareza residual» de los objetos antiguos cuando se habían conservado por su relevancia cultural y habían sido desfuncionalizados; en cuanto a la producción contemporánea, la rareza artística había de ser «producida» o «manipulada» ella misma[21].

«Producir» rareza artística supone eliminar, directa o indirectamente, arte potencial. Donde mejor se observa este proceso es en las técnicas artísticas que permiten (y fueron desarrolladas para) la multiplicación. Michel Melot lo ha analizado en el caso del grabado, en el que artistas y aficionados, coleccionistas y mar-

[18] Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica* [1956], Madrid, 2010

N. Heinich, «L'aura de Walter Benjamin. Note sur "l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique"», *Actes de la recherche en sciences sociales*, núm. 49, septiembre de 1983, págs. 107-109.

Raymonde Moulin, «La genèse de la rareté artistique», *Ethnologie française*, VIII, 1978, páginas 241-258.

Moulin, «La genèse de la rareté artisti

chantes de arte elaboraron y definieron en la segunda mitad del siglo XIX los criterios de la *gravure originale* en oposición a la imagen industrializada y a la estampa que copia otra obra de arte, muy estimada con anterioridad. Recurrieron a métodos arcaicos, firmas autógrafas y ediciones limitadas, a la destrucción de placas, a la numeración de los grabados, por no hablar de los innumerables modos de hacer que las estampas sacadas de la misma plancha fuesen diferentes entre sí[22]. Estas operaciones se estandarizaron de forma progresiva; fueron justificadas, y por lo general lo siguen siendo, como una necesidad desde un punto de vista tanto estético como comercial.

La destrucción de matrices en particular nunca es vista como «iconoclasia» ni «vandalismo», aunque son los objetos mismos en que los artistas han trabajado. Pero se dice que las planchas no son nada más que etapas o instrumentos en la creación de una obra de arte (el grabado), un argumento que ha resultado fatal para muchos moldes de escayola originales, aunque esto suele suceder menos. La obra como tal sufre quizá más daños por culpa de la mala calidad de las copias obtenidas en una edición demasiado grande, se dice también, y lo que sí se podría juzgar vandalismo es la antigua costumbre de emplear grabadores para rehacer planchas gastadas, un argumento que recuerda las campañas «antirraspadura» contra la restauración de edificios y pinturas[23]. Además, las planchas son «destruidas» —es decir, desfiguradas para que no se puedan hacer más copias de la estampa— de una manera altamente eufemística, generalmente por el artista en persona haciéndole rayas de través, una práctica que con el tiempo se ha hecho cada vez menos conspicua. Por ejemplo, Picasso integró los rayones en el diseño original y añadió nuevas «observaciones» gráficas de un modo tal que convierte las «pruebas tachadas» de su *Metamorfosis de Ovidio,* pongamos por caso, en unas obras (raras) por derecho propio.

Pero algo de la violencia implícita en este método malthusiano se deja percibir en otro juego con la norma: el llamativo grabado compuesto por fragmentos de las planchas de madera que Félix Vallotton usó para su serie *Intimités* e incluido en el álbum a modo de índice y prueba de la edición limitada **[56]**. Y se hizo explícito cuando al crítico de arte Philippe Burty se le ocurrió la idea de hacer rayar las planchas. En 1863, los otros nueve miembros de la Société des Dix, un grupo de coleccionistas que encargaban grabados directamente a artistas, rechazaron indignados «la destrucción de la plancha»; en 1869, cuando Burty consiguió publicar el álbum *Sonnets et eaux-fortes* (Sonetos y aguafuertes), los artistas invitados a

Michel Melot, «La notion d'originalité et son importance dans la définition des œuvres d'art», en *Sociologie de l'art. Colloque international, Marseille, 13-14 juin 1985*, ed. R. Moulin, Paris, 1986, págs. 192-194.

[23] Los argumentos aquí resumidos fueron mencionados por Maxime Préaud en una ent realizada el 14 de octubre de 1994; para las campañas «antirraspadura», véase capítulo 11.



Félix Vallotton, página de índice del álbum *Intimités*, 1897-1898, xilografías. Musée Cantonal des Beaux-Arts, Laus[illegible]

participar tuvieron que obedecer su requerimiento, pero Jean-François Millet escribió a otro coleccionista: «Esta destrucción de las planchas me parece lo más brutal y bárbaro que existe. No soy lo bastante ducho en argucias comerciales para entender adónde conduce esto, pero sé bien que si Rembrandt y Van Ostade hubieran hecho una de esas planchas, ellos serían aniquilados. Y ya basta»[24].

El sometimiento al criterio de la rareza parece aún más absurdo en el caso de la fotografía, ya que su multiplicación no supone degradación alguna del negativo; sin embargo, el concienzudo reconocimiento como obras de arte de los productos de esta actividad mecánica e industrial requería dicho sometimiento, y el «mercado secundario» de la fotografía (después de la venta de los derechos de reproducción), el de copias fotográficas, se organizó sobre el modelo de la *gravure*

Carta de Jean François Millet [illegible] Alfred Sensier, 24 de enero de 1869, [illegible] en M. Melot, *L'œuvre gravé de Boudin, Corot, Daubigny, Dupré, Jongkind, Millet, Théodore Rousseau*, París, 1978, pág. 15[illegible] Véase también M. Melot, *L'estampe impressionniste*, París, 1994, págs. 160-164.

originale, lo cual supone en algunos casos la destrucción de los negativos[25]. Desde luego la historia del arte moderno y en particular del contemporáneo parece estar llena de formas o acontecimientos que contradicen las exigencias de unicidad e integridad del trabajo. Empero, en muchos casos esta misma contradicción es consecuencia del estatus de rareza en una definición tradicional de arte que las formas y acontecimientos en cuestión aspiraban a poner en tela de juicio; según Moulin, la «trampa de la rareza» se cierra sobre ellos de dos maneras: la edición limitada de cualquier cosa que funcione como un sustituto de una obra y el carácter único del autor, al que se transfiere la rareza[26].

Los *READY-MADES*

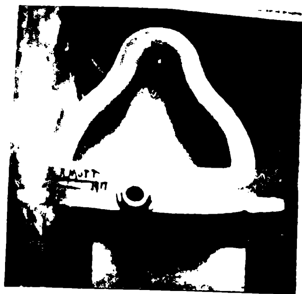
En su forma típica, el paradigma de la «iconoclasia» de vanguardia del siglo XX, el *ready-made* de Marcel Duchamp, es un «ataque contra la rareza». Duchamp decidió en 1915 en Nueva York designar con la expresión angloamericana *ready-made* los objetos o imágenes producidos industrialmente que había empezado a comprar en París dos años antes, disponerlos de manera inusual en su piso o estudio, añadirles palabras enigmáticas y a veces modificarlos ligeramente: una rueda de bicicleta, un escurrebotellas y después (por mencionar solamente los «puros», más o menos sin transformar) una pala de nieve, un peine de acero, una funda de máquina de escribir, un urinario de porcelana **[57]**, una percha para abrigos y sombreros, una ampolla de cristal. Entre los «*ready-mades* rectificados» había dos reproducciones fotomecánicas, una de un paisaje invernal y la otra de la *Gioconda* de Leonardo da Vinci **[113]**. La mayoría de ellos desaparecieron posteriormente y fueron reemplazados por nuevos ejemplares del mismo objeto; al señalar esto, Duchamp insistiría en 1961 en su «falta de unicidad» y en que «la réplica de un *ready-made* comunica el mismo mensaje»; declaró que habían constituido «una manera de salir de la intercambiabilidad, de la monetarización de la obra de arte, que entonces no hacía más que empezar»[27]. Pero en notas escritas entre 1912 y 1915 y que publicó en 1934 figura la indicación «Limitar el n.º de *ready-mades* anualmente (?)», a la que se atuvo y que comentó en 1961 diciendo que se había

---

Moulin, «La genèse de la rareté artistique», págs. 250-254. El «problema» de las copias póstumas, por ejemplo de las fotografías de Man Ray, es típico de esta evolución (véase recientemente M. G., «Des tirages déclassés au Centre Pompidou», *Le Monde*, 15 de febrero de 1995).

[26] Moulin, «La genèse de la rareté artistique», pág. 249.

[27] M. Duchamp, «À propos des "Ready-mades"», en *Duchamp du signe. Écrits*, ed. M. Sanouillet y E. Peterson, París, 1975, pág. 192; cit. en Calvin Tomkins, *The bride and the bachelors: the heretical courtship in modern art*, Nueva York, 1965, pág. 40. Véase también *Multiples: the first decade*, catálogo de la exposición, John L. Tancock, Philadelphia Museum of Art, 1971.



57. Marcel Duchamp (que firma como R. Mutt), *Fuente*, 1917, urinario de porcelana puesto del revés. Fotografía de Alfred Stieglitz, reproducida en *The Blind Man* (mayo de 1917).

«dado cuenta muy pronto del peligro de repetir indiscriminadamente esta forma de expresión»[28]. En 1964 Duchamp colaboró con la Galería Schwarz de Milán en la producción de réplicas de trece *ready-mades* en ediciones de ocho ejemplares numerados y firmados. Hubo mucha conmoción por lo que algunos consideraron una traición a sí mismo, pero el autor declaró que el pequeño número lo arreglaba porque «la rareza otorga la licencia artística»[29].

A juzgar por otras notas no aparecidas hasta 1980, una fuente básica del *ready-made* era la idea nominalista de que la «similitud» y la «identidad» no existen y de que los seres, los objetos o las formas designados con los mismos nombres o fabricados con el mismo molde son sin embargo diferentes. Cuanto menos aparente sea esta diferencia —por ejemplo, productos industriales—, más esencial tiene que ser; el propósito de Duchamp era «entrar en ese intervalo infrafino que separa dos idénticos»[30]. Hasta cierto punto, su manera de tratar unos artefactos ubicuos era una especie de anticipación de la «rareza residual» y se puede comparar con las operaciones mentales y físicas que acompañan a los intentos de alienar o

---

«La "boite verte"», en *Duchamp du signe*, pág. 50; «À propos des "Ready-mades"», *ibíd.*, pág. 192.

Otto Hahn, «Entretien: Marcel Duchamp», *L'Express*, 23 de julio de 1964, pág. 22.

M. Duchamp, *Notes*, ed. Paul Matisse, París, 1980, núms. 1-46, en especial núms. 1, 7, 18 y 35 (cita).

conservar los monumentos comunistas: por citar a un defensor anónimo pero bien informado de la *Fuente* en 1917, «tomó un artículo ordinario de la vida, lo colocó de tal manera que su significación útil desapareciera bajo el nuevo título y punto de vista y creó un nuevo pensamiento para ese objeto»[31]. También en este caso, los lazos mentales que había que cortar eran los de la función, la «utilidad», para que el *ready-made* representara realmente una confirmación paradójica, pero más eficiente, de la definición moderna de la obra de arte como un objeto emancipado para una mirada imparcial. No obstante, veremos después que esta misma autosuficiencia, combinada con el antitradicionalismo modernista, había de provocar violentas reacciones[32]. Pero primero hay que recordar que, aun cuando implicara una despolitización, la autonomía estética completa podía ser investida de significado político y ser a su vez políticamente instrumentalizada.

Anónimo, «The Richard Mutt case», *The Blind Man*, núm. 2, mayo de 1917. Sobre el contexto y origen de este texto, que fue inspirado y aprobado —si no escrito— por Duchamp, véase William Camfield, *Marcel Duchamp / Fountain*, Houston, 1989, pág. 37.

[32] Véase especialmente el capítulo 13 sobre el carácter «iconoclasta» de los *ready-mades* y el 14 sobre su destrucción y supervivencia.

7

El arte libre y el «mundo libre»

Hemos visto que los defensores de un tratamiento selectivo y razonado de los monumentos de la era comunista en Berlín sostuvieron repetidas veces que hacerlo suponía revisar los monumentos de la posguerra de las dos zonas de la ciudad, y que uno de los miembros de la comisión acabó rechazando que su competencia se limitase a Berlín Este. En 1992, dentro de la sesión dedicada a «Conservación de monumentos y lugares» del Congreso Internacional de Historia del Arte, celebrado en Berlín, la conservadora de monumentos Christine Hoh-Slodczik lamentó también que el debate público sobre la precipitada transformación de la ciudad, que supuso la desaparición de «la Ciudad Oeste, celebrada durante décadas como un "escaparate del Libre Occidente" y símbolo de la voluntad de sobrevivir de la ciudad», estuviera centrado en la parte oriental, «como si no hubiera tenido lugar la construcción de dos centros urbanos en competencia, como espejos de dos sistemas políticos»[1]. En cuanto a los monumentos en sentido más limitado, Eberhard Elfert hizo hincapié en la misma relación histórica, política y estética cuando concluyó su resumen del asunto del Lenin de Friedrichshain afirmando que «los monumentos políticos de la RDA representan, junto con los de la era de la Guerra Fría en la zona occidental de la ciudad, una red única de testimonios históricos que documenta el encuentro de dos sistemas políticos distintos en una misma ciudad», y que el valor histórico de muchos monumentos berlineses de la posguerra dependía de esa confrontación[2].

C. Hoh-Slodczik, «Die "Mitte" Berlins – Zeugnis und Ort deutscher Geschichte», en *Künstlerischer Austausch. Artistic exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin, 15.-20. Juli 1992*, ed. Thomas W. Gaehtgens, Berlín, 1993, III, págs. 353-364 (págs. 353-354).

[2] Eberhard Elfert, «Die politischen Denkmäler der DDR im ehemaligen Ost-Berlin und unser Lenin», en *Demontage... revolutionärer oder restaurativer Bildersturm? Texte & Bilder*, Berlín, 1992, pág. 58.

En efecto, también en Berlín Occidental se habían erigido monumentos políticos. El primero fue el semiabstracto monumento al Puente Aéreo, inaugurado en 1951, encargado por el Senado de la ciudad para conmemorar a las 77 víctimas del bloqueo de 1948-1949[3]. Entre los últimos ejemplos figura una representación abstracta de la división de Berlín por medio de dos gigantescos eslabones rotos enlazados, erigidos en 1987 para la celebración del 750 aniversario de la ciudad dentro de la exposición *Bulevar de esculturas* entre la Gedächtniskirche y la plaza Wittemberg[4]. En 1989 una obra figurativa de Gerhard Marcks, *Der Rufer [El que llama]*, creada en 1967 para ser emplazada en Bremen, fue instalada delante de la Puerta de Brandeburgo para lanzar su llamada a la libertad al otro lado del Muro **[58]**. En 1952-1953, el Instituto de Arte Contemporáneo organizó un concurso internacional para la realización de un «Monumento al preso político desconocido»; el plan de los berlineses occidentales era levantarlo en un lugar elevado cerca de la frontera. No participó ningún artista del «bloque soviético» y la mayoría de los premios se otorgaron a obras «simbólicas» y no-objetivas, en especial la del escultor inglés Reg Butler, que recibió el primero. La exposición de los proyectos presentados, celebrada en Londres en la Tate Gallery, provocó violentas controversias sobre la «cuestión del arte contemporáneo como medio de comunicación», como un debate entre John Berger, que le reprochaba ser indeterminado, abstracto, sentimental y demasiado generalizador, y Herbert Read, que acusó a Berger de defender un tipo de realismo socialista. László Szilvassy, un artista húngaro refugiado, llegó a destruir la maqueta de Butler, afirmando que él había huido siendo un preso político de los comunistas y acusando al artista inglés de reducir «la memoria de los muertos y el sufrimiento de los vivos... a chatarra»[5].

---

[3] Para este y otros monumentos políticos de Berlín Oeste, véase *Erhalten – Zerstören – Verändern?, Denkmäler der DDR in Ost-Berlin*, catálogo de la exposición, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlín, 1990, págs. 22-24.

[4] Brigitte y Martin Matschinsky-Denninghof, *Berlin*, 1985-1987; véase *Kunst im öffentlichen Raum: Skulpturenboulevard Kurfürstendamm Tauentzien*, catálogo de la exposición, Berlín, 1987, págs. 122-145; los autores declararon que habían «tratado de mostrar de una manera simbólica algo de la situación en Berlín» (pág. 122).

[5] Richard Calvocoressi, «Public sculpture in the 1950s», en *British sculpture in the twentieth century*, ed. Sandy Nairne y Nicholas Serota, Londres, 1981, págs. 134-153 (págs. 136-139). La expresión sobre «la cuestión del arte contemporáneo» procede de una carta de sir John Rothenstein a Alfred J. Barr de 29 de abril de 1953 (pág. 139); véanse también Robert Burstow, «Butler's competition project for a monument to "The unknown political prisoner": allegory, abstraction and Cold War politics», *Art History*, XII/4, diciembre de 1989, págs. 472-496; *The Times*, 17 de marzo de 1953, cit. en Burstow, «Butler's competition project», pág. 473.



58. Gerhard Marcks, *El que llama*, ante la Puerta de Brandeburgo.

Como mue. ste último ejemplo (que no llego a realizarse), la estetica también tuvo participación en la Guerra Fría. Los artistas tuvieron que elegir, igual que había sucedido tras la Reforma. Por ejemplo, en Berlin, el escultor Gustav Seitz, nacido en 1906, perdió su cátedra en la Hochschule für Bildende Kunste [Escuela Superior de Artes Plasticas] de Berlin Oeste el ingresar en la Deutsche Akademie der Künste [Academia Alemana de las Artes] de Berlin Este: despues de pasar años viviendo en la zona oriental y trabajando en la occidental. 1958 se trasladó a Hamburgo, pero siguió siendo atacado por su adscripcion a la figuración, mientras los críticos orientales le reprochaban su «formalismo burgues Todavía en 1988, el autor de la reseña de una conferencia que reunio (excepcionalmente) a escultores de los dos lados comprobo que «las posiciones artisticas del Este y el Oeste estaban demasiado cargadas de ideologia y terriblemente cerradas la una a la otra como para que el encuentro permitiera algo mas que un ambio de informacion, desde luego no de ideas» El tema escogido, Imagen del

hombre y abstracción», no hizo más que poner de manifiesto que «los papeles estaban repartidos de antemano: arte no-objetivo acá, arte figurativo allá; allí se pelea por la figura, aquí se destierra de la obra». Para uno, la abstracción era «una devaluación del hombre y un síntoma de una profunda ruptura entre artista y público»; para otro, formaba parte de la autonomía de obras polisémicas el ser interpretadas por un receptor libre y se derivaba de la mejor tradición idealista en el sentido de que había convertido al hombre en el propósito y no en el objeto de la representación.

El arte moderno y la Guerra Fría

Esa asociación, o incluso identificación, de los valores y características del arte moderno o contemporáneo con los del sistema político que permitió su florecimiento, o lo toleró, hizo posible que el arte autónomo, en virtud de su propia independencia, simbolizara y por tanto fuese de utilidad a las democracias occidentales en su enfrentamiento ideológico con el «socialismo real». No hace falta decir que las cosas fueron más complicadas; el triunfo de la Escuela de Nueva York, después de la guerra, ayudó también a establecer una hegemonía estadounidense, muy discutida, en el «campo occidental». Se sospechó que el Gobierno de Estados Unidos financió el concurso para el «Monumento al preso político desconocido» por su contenido político directo y como una manifestación artística que podía exhibir los ideales democráticos occidentales de individualismo y libertad de expresión[8]. Denunciar la colusión «objetiva» que unía «modernismo decadente» e «imperialismo burgués» era un *leitmotiv* de la propaganda artística soviética[9]. Pero se ha demostrado que el arte de vanguardia, en especial el expresionismo abstracto, fue utilizado para representar los valores liberales norteamericanos, primero en Estados Unidos y luego en Europa, y como medio de propaganda antisoviética en Berlín[10].

Tal vez esto no fuera solo cuestión de instrumentalización. Evocando posteriormente los últimos años de la década de los treinta en Nueva York, Clement Greenberg escribió que «el "antiestalinismo", que empezó más o menos como "trostkismo", se convirtió en arte por el arte, y con ello despejó el camino, heroi-

---

8 Calvocoressi, «Public sculpture», pág. 57.

A. Baudin, «"Socrealizm" Le réalisme socialiste soviétique et les arts plastiques vers 1950: quelques données du problème», *Ligeia*, núm. 1, abril-junio de 1988, págs. 65-110 (pág. 83).

10 Véanse David y Cecile Shapiro, «Abstract expressionism: the politics of apolitical painting», *Prospects*, 3, 1976, págs. 175-214, reimpr. en *Pollock and after: the critical debate*, ed. Francis Frascina, Londres y Nueva York, 1985, págs. 135-152; Annette Cox, *Art as politics: the abstract expressionist avant-garde and society*, Ann Arbor, 1982; Serge Guilbaut, *How New York stole the idea of modern art: abstract expressionism, freedom and the Cold War*, Chicago, 1983.

camente, para lo que había de venir»[11]. La defensa del arte moderno contra el fascismo y el estalinismo contribuyó así a su promoción en Occidente; en 1942 se entendía que la colección del Museum of Modern Art de Nueva York era un «símbolo de una de las cuatro libertades por las que estamos combatiendo: la libertad de expresión... Es el arte lo que Hitler odia porque es moderno, progresista, desafiante. Porque es internacional, porque es libre»[12]. Después de la guerra, esta lectura política y moral y la institucionalización que justificaba tendían a deslegitimar no solamente el realismo socialista de la Unión Soviética y sus formas intermedias en las «democracias populares», sino también el «nuevo realismo» occidental, estuviese o no ligado a los partidos comunistas, aun cuando Estados Unidos trató de contraatacar presentando el «realismo social» de Ben Shahn en la Bienal de Venecia de 1954[13].

Es evidente que en Alemania Oriental esta promoción del arte moderno políticamente justificada tenía una trascendencia especial, ya que debía contribuir a la desnazificación y a la construcción de la democracia. Aquí más que en ninguna parte, la difamación y la persecución de arte autónomo por los nazis sobre la base de la forma y el estilo le habían conferido una destacada significación política. La rehabilitación del arte moderno alemán y su difusión social, con apoyo público, por obra de asociaciones artísticas y museos participó así en la reconstrucción y «reeducación» de la nueva República Federal, con conciencia de misión por parte de sus promotores y características de una «política cultural de mala conciencia»[14]. Walter Grasskamp ha interpretado la primera Documenta, en 1955, como una respuesta directa e indirecta al trauma que supuso la iconoclasia nazi, y más concretamente la exposición *Entartete Kunst* de 1937. De este modo se asignó un lugar central en la escalera del Fridericiamum de Kassel a la *Kniende (Mujer arrodillada)* de Wilhelm Lehmbruck, una obra que, creada en 1911 y aclamada como destacada representante de la escultura expresionista alemana en las principales exposiciones de arte moderno antes de la I Guerra Mundial, había sido atacada verbalmente, derribada y dañada cuando la estatua de bronce se exhibió al aire libre en Duisburg, en 1927, e incluida en la difamatoria muestra de Múnich diez

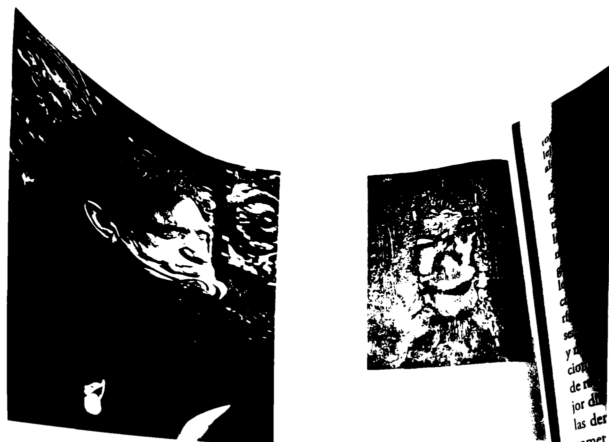
---

Clement Greenberg, «The late '30s in New York» [1957/1960], *Art and Culture*, Boston, 1961, pág. 230, cit. en Guilbaut, *Comment New York a volé l'idée d'art moderne*, Nîmes, 1989, pág. 250.

[12] *Museum of Modern Art Bulletin*, 1942, cit. en Guilbaut, *How New York*, pág. 88.

[13] Baudin, «Socrealizm», pág. 66; Frances K. Pohl, «An American in Venice: Ben Shahn and United States foreign policy at the 1954 Venice Biennale», *Art History*, IV/1, 1981, págs. 80-114; véase Jeannine Verdès Leroux, «L'art de parti. Le parti communiste français et ses peintres 1947-1954», *Actes de la recherche en sciences sociales*, núm. 28, junio de 1979, págs. 33-55.

[14] Walter Grasskamp, *Die unbewältigte Moderne: Kunst und Öffentlichkeit*, Múnich, 1989, página 122. Este pasaje está muy basado en dos capítulos del libro de Grasskamp: «"Entartete Kunst" und documenta I. Verfemung und Enstchärfung der Moderne» (págs. 76-119) y «Rekonstruktion und Revision. Die Kunstvereine nach 1945» (págs. 120-132).



59. Doble página de «Documenta der Kunst — Documenta des Lebens», en *Magnum* (junio de 1959); a la izquierda, una fotografía por Antonio Migliori; a la derecha, un gouache de Wols, *Composición n.º 10*.

años después[15]. A la entrada, una pared de fotografías de «objetos de arte arcaico, paleocristiano y exótico-primitivo» debía legitimar el primitivismo del arte moderno evocando la continuidad de los primitivos en oposición a la continuidad de los clásicos patrocinada por los nazis[16]. Hubo otro uso legitimador de la fotografía al servicio principalmente de la abstracción y propuesto por la revista *Magnum* para acompañar la segunda Documenta en 1959: consistía en la yuxtaposición de reproducciones de obras modernas y vistas de objetos o acontecimientos contemporáneos reales, con comentarios que contribuían a resaltar el realismo de las primeras, supuestamente indirecto. Una de estas comparaciones ambiguamente realzadoras ponía en paralelo de forma inequívoca las devaluadoras asimilaciones de Schulze-Naumburg en 1928 **[18]**: un gouache de Wols aparecía al lado de la fo-

Grasskamp, *Die unbewältigte Moderne*, págs. 99-100. Véase Siegfried Salzmann, «*Hinweg mit der "Kniende"». Ein Beitrag zur Geschichte des Kunstskandals*, Duisburg, 1981.

Grasskamp, *Die unbewältigte Moderne*, págs. 83-87. Grasskamp observa correctamente que las dos son generalizaciones falsas.

tografía de una persona hecha una ruina; el rótulo afirmaba que el arte de hoy, lejos de destruir la imagen del hombre —como se decía con frecuencia—, era una aleccionadora representación de la autodestrucción del hombre **[59]**[17]

Según Grasskamp, con esto se entronizaba el arte moderno, no se le rehabilitaba realmente, y se le hacía equivalente al modernismo, no a modernidad. Sobre todo se daba apoyo al progreso formal, no al progreso político; el arte socialmente comprometido de la República de Weimar era habitualmente excluido de la genealogía relevante, lo mismo que la ecuación del estalinismo con el nazismo como «regímenes totalitarios» desacreditaba el arte socialista, en especial el germanooriental. Esta despolitización del arte fue denunciada como política en los años sesenta, cuando el movimiento estudiantil atacó también las instituciones culturales. Entretanto, la «necesidad de ponerse al nivel» *(Nachholbedarf)* del período de la inmediata posguerra había sido reemplazada por la relación con lo que se consideraba que era la vanguardia internacional, de modo que los lazos locales y regionales de las instituciones culturales se debilitaron en favor de unas orientaciones y apuestas a mayor escala[18]. Con la crisis del modernismo y su pretensión de representar la totalidad de la cultura contemporánea, el arte moderno —o mejor dicho «contemporáneo»— perdió buena parte de su valor simbolizador para las democracias occidentales. La justificación para la financiación pública solía someterse a la lógica del mercado libre y a depender del número de entradas y ventas, promoviendo el desarrollo de la publicidad y la conversión en espectáculo, en un contexto marcado por la «industria cultural» y la organización del ocio.

Institucionalización y agresión

Esto no significa que el arte moderno haya dejado de hallar oposición. Tendremos que volver sobre esta cuestión a propósito del «vandalismo» contemporáneo, pero en este punto son necesarios algunos elementos. Ya hemos dicho que en 1952-1953 los proyectos para un «Monumento al preso político desconocido», seleccionados por el jurado internacional, fueron rechazado por el público. El rechazo vino de arriba y de abajo, ya que sir Winston Churchill juzgó necesario burlarse de la maqueta de Butler en el discurso que pronunció en un banquete celebrado en la Royal Academy, creyendo que la obra realizada iba a ser ubicada en el acantilado de Dover (donde seis años antes se había propuesto erigir, junto a unos bulldogs de cinco metros de altura, una efigie de Churchill haciendo su famoso signo de la victoria y fumando un cigarro perennemente encendido que

Ibíd., págs. 101-119.

18 *Ibíd.*, págs. 91, 96, 126-132

serviría de almenara para la navegación)[19]. Hasta cierto punto, las dificultades en que se encontraba el arte moderno «como medio de comunicación» estaban ya presentes en los principios de la estética autónoma elaborada en Alemania en el siglo XVIII. En ella, como ha formulado Martin Warnke, «la burguesía, económicamente poderosa pero políticamente bajo tutela, articula su utopía de un arte indeterminado, libre de dominio. A partir de entonces, las obras de arte ya apoyan primordialmente símbolos de poder, ya no representan solamente intereses particulares, sino que hacen que las normas humanas, morales, nacionales, y muestren a los sentidos»[20]. Este universalismo ilustrado, con el enérgico apoyo de la Revolución Francesa, afectaría no solo a la definición del papel del arte sino también a la de sus destinatarios. El arte debía ser disfrutado por todos los seres humanos, y un ser humano era el que disfrutaba del arte. Esta ocultación de las condiciones sociales de la comunicación estética —de gran valor para los «intereses particulares» en conflicto de la jerarquía social— nunca fue más marcada que en la definición y promoción del arte moderno después de la II Guerra Mundial. En el manifiesto publicado en *The New York Times* el 13 de junio de 1943 por Adolf Gottlieb y Mark Rothko, la insistencia surrealista en la relación entre arte y vida social pareció quedar reducida a una voluntad y necesidad de comunicarse libremente con un público ampliado a toda la humanidad, por medio de un arte emancipado del tiempo gracias a un «parentesco espiritual con el arte primitivo y arcaico»[21].

Después de la contienda, sin embargo, el carácter utópico de esta comunicación, supuestamente no problemática y socialmente indeterminada, se hizo progresivamente manifiesto como consecuencia de una serie de factores relacionados. La evolución del arte autónomo, basada en los principios y en la lógica de la innovación y la transgresión perpetuas, exigía al perceptor un conocimiento cada vez mayor de su historia, y seguía estando ligada al equipamiento mental del público no especializado —o «no público»— solo en la medida en que dicho equipamiento le servía de realce negativo. La institucionalización del vanguardismo, por otra parte, permitió que este arte fuese sospechoso y acusado de tener su origen en una connivencia entre pseudoartistas y expertos elegidos por sí mismos y de provocar el despilfarro de fondos públicos. Finalmente, la conversión de la vida institucional en espectáculo mediante exposiciones y adquisiciones museísticas muy publicitadas exponía literalmente al arte, en especial al arte contemporáneo, en mayor grado. La instalación provisional o permanente en espacios públicos de

---

Calvocoressi, «Public sculpture», pág. 153.

M. Warnke, «Bilderstürme», en *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*, ed. M. Warnke, Frankfurt, 1977, pág. 12.

Carta cit. en Edward Alden Jewell, «"Globalism" pops into view», *The New York Times*, 13 junio de 1943, pág. X9, comentado en Guilbaut, *How New York*, págs. 76-77.

obras (muchas veces no concebidas para ellos y por tanto genéricamente criticadas como *drop sculpture)*, un paso que se justifica aduciendo una voluntad de «democratizar» el arte y de informar al público general, pero que también se alienta por razones de financiación administrativa, diseño urbano y política local o supralocal, sacó especialmente a la luz los conflictos resultantes. Dichas obras —en su mayoría esculturas— fueron rechazadas (y con frecuencia atacadas) como invasoras, instrumentos de ocupación autoritaria del espacio público y expresiones de la dominación cultural de unas élites sociales[22]. La idea, más prescriptiva que descriptiva, de que el arte estaba allí para todos se volvió insostenible, y la relación entre creación contemporánea y democracia se hizo visiblemente problemática. Los actores e instituciones culturales se conformaron por lo general con rechazar las reacciones negativas —por no hablar de las violentas— como expresiones de ignorancia, intolerancia o resurgimientos de la aversión fascista al modernismo (un fácil recurso al tabú de posguerra en ocasiones facilitado por los intentos derechistas de instrumentalizar la oposición pública).

El «Bulevar de esculturas»

Pero si las causas siguieron sin reconocerse, los efectos se hicieron aparentes; es notable que en los debates sobre el sino de las estatuas comunistas, sobre todo en Alemania, se trazaran tan raras veces paralelos con esta otra clase de «monumentos no deseados», por utilizar la expresión de Grasskamp. Yo personalmente solo conozco dos excepciones: un pasaje de la introducción de Hans-Ernst Mittig al catálogo de la exposición *Conservar – destruir – ¿modificar?* en el que el autor sostiene que la sustitución de los monumentos políticos de la RDA por ese tipo de esculturas irrelevantes que provocaba indiferencia o «vandalismo» en Occidente no sería precisamente progreso; y una carta de gran difusión dirigida por Alfred Hrdlicka el 31 de octubre de 1991 —justo antes del comienzo de la demolición del Lenin de Tomski— a la Akademie der Künste de Berlín Este, en la que el artista austríaco acusaba a los alemanes occidentales de dictar a sus nuevos conciudadanos una «capitulación sin condiciones» y, provocadoramente, proponía someter el arte del Este y del Oeste a las reglas de la economía occidental:

---

[22] Véase capítulo 9, así como mi anterior estudio de este aspecto (*Un iconoclasme moderne. Théorie et pratiques contemporaines du vandalisme artistique*, Zúrich y Lausana, 1983), y las siguientes publicaciones de W. Grasskamp, «Warum wird Kunst im Aussenraum zerstört?», *Kunst-Bulletin*, abril de 1984, págs. 2-7; «Kunst als Störfall. Demokratie im öffentlichen Raum», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15 de agosto de 1987; «Wieviel Kunst verträgt die Demokratie?», en *Nazi-Kunst ins Museum?*, ed. K. Staeck, Gotinga, 1988; «Invasion aus dem Atelier», en *Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum*, ed. W. Grasskamp, Múnich, 1989, págs. 141-168.

> Si el libre arte occidental se cree tan superior, debe entrar en libre competencia con el realismo socialista. Mi propuesta: en lugar de la demolida estatua de Lenin, llevémonos la estela de hierro de [Richard] Serra de Bochum —de magnitud comparable— y erijamos a Lenin en Bochum. Marx y Engels [del Marx-Engels-Forum] cambian de sitio con la escultura de [Max] Bill delante de un banco alemán occidental, etc. Ya veremos qué resulta más atractivo. Solo me temo que el libre arte occidental no salga muy bien librado a causa de su irrelevancia[23].

La referencia a Richard Serra concuerda con la recepción, especialmente controvertida, de sus intervenciones en el espacio público, asunto sobre el que volveremos en el siguiente capítulo[24]. En Berlín se había instalado una obra suya, *Berlin Junction*, en las proximidades del Muro y de la Puerta de Brandeburgo; unas de las numerosas pintadas realizadas en su superficie decía, en febrero de 1988, «560.000 [marcos] por esta mierda» **[60]**. En cuanto a la recepción general del arte en el espacio público, lo que luego se pudo denominar «experimento sociológico» o «tal vez el mayor debate público del arte moderno desde 1945», había tenido lugar precisamente en Berlín Occidental en los años 1987-1988 con la exposición *Bulevar de esculturas (Skulpturenboulevard)*, en la Kurfürstendamm y la calle Tauentzien[25].

El proyecto fue concebido y encargado, como culminación de los festejos del 750 aniversario, por Volker Hassemer, a la sazón senador responsable de cultura. Había de ser una especie de «milla del arte» en el centro comercial y de ocio de la ciudad, así como un «museo provisional»[26]. Una comisión especial eligió directamente a los artistas, todos residentes en Berlín Occidental, que pertenecían a diferentes generaciones y representaban diversas posiciones estilísticas. No parece que se prestara especial atención a los problemas que habían tratado o elegido como tema de manera simultánea dos importantes acontecimientos artísticos en Alemania Occidental: el «regreso del artista al contexto social», en la octava Documenta de Kassel, y la especificidad del entorno en la muestra de arte en espacios

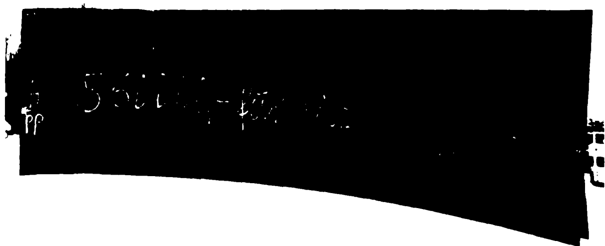
---

[23] Reproducido en *Demontage... revolutionärer oder restaurativer Bildersturm? Texte & Bilder*, Berlín, 1992, pág. 171.

[24] Sobre la obra de Serra en Bochum, véase *Terminal von Richard Serra: eine Dokumentation in 7 Kapiteln*, Bochum, 1980.

[25] Véase *Kunst im öffentlichen Raum: Skulpturenboulevard*, así como Barbara Straka, «Die Berliner Mobilmachung. Eine kritische Nachlese zum "Skulpturenboulevard" als "Museum auf Zeit"», en *Kunst im öffentlichen Raum. Anstösse der 80er Jahre*, ed. V. Plagemann, Colonia, 1989, págs. 97-115. El siguiente resumen de los acontecimientos se basa en lo esencial en este artículo. La definición de la recepción de la muestra como «experimento sociológico» fue propuesta por B. Straka; su evaluación como «tal vez el mayor debate público del arte moderno desde 1945», por Bazon Brock (Straka, «Die Berliner Mobilmachung», pág. 97).

[26] Straka, «Die Berliner Mobilmachung», pág. 99.

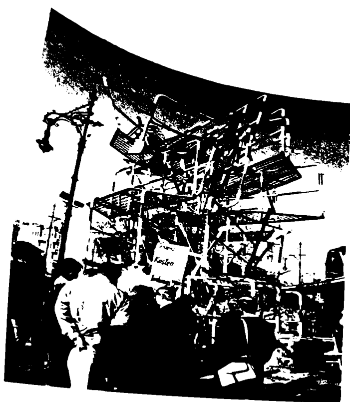


Richard Serra, *Berlin Junction* a de la Puerta de Brandeburgo, Berlín, en febrero de 1988, con una pintada en spr... 560.000 [marcos] por esta mierda».

públicos titulada *Skulpturprojekte in Munster* (Westfalia). En consonancia, algunos criticaron la manifestación berlinesa por su concepción centralizada y elitista, y otros tantos por el gran presupuesto, que parecía desproporcionado en relación con el ca·ácter efímero del proyecto.

Las controversias se inflamaron mucho antes de que la exposición fuese inaugurada oficialmente; la opinión negativa públicamente expresada por el alcalde, Eberhard Diepgen, hizo mucho por autorizarlas; de hecho, la evaluación de la muestra llevó, en el seno de la CDU (a la que pertenecían tanto Hassemer como Diepgen), a una polarización entre un ala izquierda favorable ala derecha contraria. La «ocupación» de la Kurfürstendamm por las ocho esculturas las que figuraban los eslabones rotos enlazados que llevaban el título de *Ber* de Brigitte y Martin Matschinsky-Denninghof) provocó una avalancha de re...

...'as y a menudo violentas. Dos obras en particular convirtieron en el blanco de las agresiones, el *13 de abril de 1981* de Olaf Metzel, en la plaza de Joachimstaler **[61]**, los *2 cadillacs de* ... *Maja desnuda* de Wolf Vostell, en la plaza de Rathenau **[63]**. De manera característica, ambos incluían elementos *ready-made* contemporáneos. Metzel aludía ...nifestación que había tenido lugar ... antes en el bulevar, elaborando una construcción de barreras metálic... arrito de la compra a partir de un detalle visto en una foto del acontecimiento. Vostell relacionaba su montaje de coches de lujo, inspirada en Goy... con el fundamento erótico del mito del automóvil



61. Olaf Metzel, *13 de abril de 1981* en la plaza Joachimstaler durante la exposición *Skulpturenboulevard* de 1987 en Berlín, parte de las celebraciones del 750 aniversario de la ciudad; el cartel reza: «Tendencia: caótica/costes: desvergonzados... .

consideración del coche como «la mayor escultura del siglo xx»; había de ampliar el concepto de escultura integrando la «enorme producción manufacturera de coches por la sociedad industrial» y visualizaría, en medio del tránsito real de la plaza, la "danza" de 24 horas al día de los conductores alrededor del Becerro de Oro»[27].

Al parecer, a la mayoría de los involuntarios espectadores les pasaron inadvertidas estas alusiones e intenciones. Hay que añadir que ni los organizadores ni los artistas se esperaban semejante oleada de indignación y que el dinero y el esfuerzo dedicados a suministrar información y mediación resultaron totalmente insuficientes. La oposición a la escultura de Vostell destaca por su buena organización y duración, con una «Bürgerinitiative Rathenauplatz» (Iniciativa ciudadana de la plaza de Rathenau), que fue lanzada por un pintor «académico» y a la que se sumaron espontáneamente cientos de vecinos de clase media alta del barrio para coordinar la acción. Mientras que en el caso de otras obras se pudo observar un efecto de aceptación gradual que permitió al senador prorrogar la exposición en 1988,

Kunst im öffentlichen Raum. Skulpturenboulevard, I, págs. 150-151, 220. Sobre una obra anterior de Vostell que supuso la destrucción de un automóvil, *Neun Nein Décollagen*, de 1963, véase Justin Hoffmann, *Destruktionskunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre*, Múnich, 1995, págs. 116-118.



62. *Cima*, una «escultura Trabant» anónima erigida en la Rathenauplatz en julio de 1987 como comentario sobre los *2 cadillacs de cemento* de Vostell. El texto dice: «¡Unidad y derecho a libertad artística!», y la matrícula 1A-B750 alude ´ icamente a la calidad de los productos exhibidos en las celebraciones del 750 aniversario de Berlí

«Año Europeo de la Cultura», en este no disminuyó, si bien inútilmente, ya que al final la escultura se compró con fondos públicos y privados y se quedó donde estaba. Los medios de protesta empleados incluyeron cadenas humanas, *happenings*, panfletos, pancartas, peticiones, campañas publicitarias y debates en televisión. El más imaginativo consistió en comentarios tridimensionales a las obras, a las que se aplicó la etiqueta genérica de *Trabantskulpturen* (esculturas Trabant) por su ejemplo más famoso, un coche germanooriental metido en una pirámide de cemento, próximo a los *2 cadillacs* de Vostell **[62, 63]**.

No faltó la violencia. Hubo ataques físicos, llamadas a «Nacht-und-Nebel-Aktionen» («Acciones nocturnas»), así como cartas y amenazas anónimas. Expresiones como «arte degenerado» y «arte de lunáticos» aparecieron en la calle y en cartas de los lectores a la prensa. Esto llevó finalmente a la Academia de las Artes de Berlín a denunciar públicamente que el debate estaba degenerando en la irracionalidad y la difamación de los artistas, de modo que hacía un daño imprevisible a la «imagen de la apertura cultural» de la ciudad, y despertando «el recuerdo de la época más oscura del vandalismo artístico hace cincuenta años» Se expre-

[28] Declaración a la prensa de la Berliner Akademie der Künste, marzo de 1987 cit. en Strak, «Die Berliner Mobilmachung», pág. 109.



63. Wolf Vostell, *2 cadillacs de cemento en forma de Maja desnuda*, en la Rathenauplatz, durante la exposición *Skulpturenboulevard* de 1987 en Berlín.

saron ulteriores protestas contra la intolerancia, el «oportunismo» y el «populismo», pero en general las instituciones públicas observaron los acontecimientos desde una distancia segura. Los medios de masas, por el contrario, acompañaron o atizaron la polémica desde el principio. El 29 de marzo de 1987, un mes antes de la inauguración, el *Berliner Morgenpost* publicó una fotografía de la escultura de Vostell en construcción y preguntó a sus lectores: «Kurfürstendamm: ¿arte o basura?». Unos días después, un canal local de televisión dedicó un programa vespertino a la cuestión «¿dejarlo en su sitio o quitarlo?»; el resultado fue que el 76 por 100 de quienes votaron se pronunció por la retirada[29].

Visto retrospectivamente, resultan inevitables las comparaciones con lo que se hizo y se dijo solo dos años antes en relación con los monumentos políticos de Berlín Este; no podemos dejar de asombrarnos al comprobar que el mismo senador que, siendo responsable de cultura, había impuesto y mantenido el «Bulevar de esculturas» en medio de una tempestad de protestas promoviera luego, siendo responsable de desarrollo urbano y medio ambiente, la retirada del Lenin de Tomski aduciendo que la «ira popular» era una «emoción respetable» y podía provocar

Straka, «Die Berliner Mobilmachung», pág. 104.

«acontecimientos problemáticos»[30]. Es aún más llamativo que, según parece, en la época no se hicieran esas comparaciones. Da la impresión de que los objetos blanco de la discusión, «monumentos no deseados» del «libre arte occidental» por una parte, símbolos obsoletos de un régimen caído por otra, pertenecían a categorías tan distintas que no permitían al público juzgar con el mismo criterio el trato dispensado a unas y a otras. De este modo, no hubo en lo esencial oposición a la visión oficial, según la cual los intentos de retirar las primeras equivalían a «vandalismo», en tanto que la eliminación de las segundas concordaba con los legítimos intereses de la ciudad.

«Zorn ist eine ehrenhafte Emotion», *Volksblatt Berlin*, 17 de octubre de 1991, cit. en Elfert, «Die politischen Denkmäler der DDR», pág. 55.

8

El abuso legal

Derecho moral y libertad de expresión

Los Estados constitucionales proporcionan un marco legal para el trato que se dispensa al arte y para los conflictos que suscita. Ya hemos visto dos casos en los que intervino una resolución judicial: en Berlín, el tribunal juzgó que el derecho del propietario —es decir, la ciudad de Berlín— a librarse de un monumento «escandaloso» tenía preferencia sobre el derecho de su autor a que se respetase la obra; en Berna, donde la acción había tenido lugar ya y de manera ilegal, la cuestión era su interpretación como una obra «política». Estos casos nos colocan frente a los principales asuntos que están en juego. Considerada como expresión personal de un individuo y como enriquecimiento espiritual para todos, pero sin dejar no obstante de ser un bien (con frecuencia) tangible y (casi siempre) intercambiable, la obra de arte provoca conflictos entre el «derecho tradicional del propietario... a usar y abusar de su propiedad como le plazca» y los derechos del artista sobre su propia obra, por una parte, y el interés del público en preservar la integridad de la propiedad cultural, así como la garantía estatal de la libertad intelectual, por otra[1].

De especial relevancia para los derechos del artista es el llamado derecho moral, diferenciado de los derechos patrimoniales o de propiedad. Es un derecho compuesto; comprende el derecho a la integridad de la obra de arte (también denominado derecho al respeto de la obra), el «derecho de paternidad» (es decir, el derecho del artista a insistir en que la obra sea asociada a su nombre), el derecho a no dar a conocer la obra (mencionado en ocasiones como derecho de divulgación), y puede incluir también el «derecho a arrepentirse o a reemprender la obra»

John Henry Merryman y Albert Elsen, *Law, ethics, and the visual arts*, Filadelfia, 1987, pág. 145.

y el «derecho de modificación». Como su nombre indica, el derecho moral se en la presuposición, ya formulada por Kant en su *Doctrina del Derecho* en refe... cia a los libros, según la cual una obra no es solamente un producto artístico jeto a derechos reales, sino un discurso del autor con el público al que hay q... aplicar un derecho personal[2]. En Europa, sobre todo en Francia, la jurisprudencia y la ley han adoptado esta concepción de la obra del pensamiento como atributo de la personalidad, de lo que se deriva un estatus análogo para la creación y la persona[3]. Su aplicación ha sido difundida e impuesta por convenios internacionales, en especial el Convenio de Berna para la Protección de Obras Literarias y Artísticas, cuyo lejano inspirador fue Victor Hugo; fue firmado el 9 de septiembre de 1886 en Berna y revisado la última vez en París el 24 de julio de 1971[4]. En 199... había sido firmado por 78 países, entre ellos Estados Unidos, aunque con reservas sobre las que volveremos[5]. El artículo 6 bis del Convenio establece que, «independientemente de los derechos patrimoniales del autor e incluso después de la cesión de estos derechos, el autor conservará el derecho de reivindicar la paternidad de la obra y de oponerse a cualquier deformación, mutilación u otra modificación de la misma o a cualquier atentado que cause perjuicio a su honor o reputación», en tanto que deja la definición de la duración de estos derechos, de las personas o instituciones autorizadas a ejercerlos y de los medios de reparación para salvaguardarlos en manos de la legislación del país en el que se reclame la protección[6].

Que se otorga al autor de una obra el derecho a oponerse a una modificación que considere una degradación está, pues, bien claro. Que pueda oponerse a la destrucción, sin embargo, depende de la interpretación. Por ejemplo, un comentarista del Convenio de Berna cuando fue revisado en Roma en 1928 opinaba que la destrucción no ofende «a la necesidad del creador de proteger su honor y reputación. Deformar su obra es presentarlo a él al público como el creador de una obra que no es suya, y de este modo someterlo a crítica por una obra que no ha hecho; la destrucción de su obra no tiene este resultado»[7]. En Alemania Occidental, la mayoría de los comentaristas de la ley de propiedad intelectual de 1965 han considerado igualmente admisible la aniquilación a menos que su único propósito sea perjudicar al autor[8]. Hay que recordar también que, aun cuando se concede

---

[2] § 31, 11. Cit. en Bernard Edelman, *La propriété littéraire et artistique*, París, 1989, pág. 39.

[3] Edelman, *La propriété littéraire*, pág. 19.

[4] *Ibid.*, pág. 105.

Clara Weyergraf-Serra y Martha Buskirk, *The destruction of «Tilted arc»: documents*, Cambridge, Mass., y Londres, 1991, pág. 261. Este número ha aumentado a 167 participantes.

[6] Merryman y Elsen, *Law*, pág. 145; Weyergraf-Serra y Buskirk, *The destruction*, pág. 266.

Martin A. Roeder, «The doctrine of moral right: a study in the law of artists and creators», *Harvard Law Review*, LIII, 1939, pág. 569, cit. en Merryman y Elsen, *Law*, pág. 152.

[8] Rudolf Gerhardt, «Ware oder Wert? Rechtsstreit des Bildhauers Hajek mit dem ADAC», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9 de agosto de 1982.

legalmente al artista un interés en la preservación de su obra, la decisión de los jueces depende de una ponderación de intereses que puede favorecer los del propietario, como sucedió con la estatua de Lenin de Tomski. La preocupación por el «honor o reputación» de un artista, para terminar, puede conducir a exigir la destrucción tanto como a rechazarla. Así logró hacer en 1925 el pintor francés Charles Camoin con unos lienzos que había desgarrado y tirado en 1914 y que fueron recuperados por un trapero, restaurados y puestos a la venta por un marchante de arte de París[9]. En 1990, Donald Judd exigió la destrucción de un muro de metal presentado con su nombre en una exposición de arte *minimal* de la colección del conde italiano Giuseppe Panza di Biumo en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; se trataba de una «copia», encargada sin autorización por el coleccionista, del instalado en 1974 en Varese por el artista[10].

El concepto de libertad artística total es correlativo al de la obra como atributo de la persona; evidentemente tiene su origen en la emancipación del artista y la autonomía del arte, que se iniciaron en lo esencial a finales del siglo XVIII. La limitación de esta libertad «por quienes están legalmente capacitados para alterar, eliminar o destruir obras de arte y para prohibir a los artistas hacer determinados tipos de arte» ha sido atacada como «censura»: se ha hecho uso de la garantía constitucional de la libertad de expresión para impedir o denunciar tales acciones[11]. Esto supuso el reconocimiento de que la «expresión», como un aspecto de la libertad, puede ser no verbal, con los problemas que surgen de la distinción entre contenido (cuya regulación está excluida, por ejemplo, por la primera enmienda a la Constitución de Estados Unidos) y forma o manera de expresión (cuya regulación está permitida por la misma). Como han destacado John Henry Merryman y Albert Elsen, las regulaciones de tiempo-lugar-manera permiten así, con frecuencia, una «versión diluida de censura», a la que está especialmente expuesto el arte en lugares públicos. Han sido también materia de discordia las distinciones entre «expresión pública» y «expresión privada» o «política» y «no política» (especialmente «comercial») como base para establecer grados de interés público por proteger y por tanto de derecho a la protección. Continuamente se han aducido intereses estatales tales como evitar el arte «ofensivo», el arte «obsceno» o un arte provocador que «incite a la violencia» para justificar la exigencia o la imposición de limitaciones a la expresión artística, con especial consideración por los «públicos cautivos», que, una vez más, tienen más probabilidades de verse afectados cuando se trata de lugares públicos. Para concluir, mientras que la libertad de expresión estuvo históricamente concebida para proteger a los individuos de la

Edelman, *La propriété littéraire*, pág. 40.

[10] Dagmar Sinz, «Minimal art aus der Sammlung Panza. Fragen anlässlich der Pariser Ausstellung», *Neue Zürcher Zeitung*, 9 de agosto de 1990.

[11] Merryman y Elsen, *Law*, pág. 243, págs. 276-27

intervención del Estado, agentes privados como las corporaciones nacio multinacionales han obtenido tanto poder financiero, económico y político que han convertido en una amenaza todavía mayor, en especial cuando han recurrido al prestigio del patrocinio artístico y al arte (autónomo) como medio de autorre presentación. Lo que escribió un comentarista acerca del patrocinio estatal puede aplicarse también al mecenazgo corporativo, a saber: que el dinero «es la forma que adopta la censura en una sociedad libre, democrática y capitalista»[12].

Lenin en Nueva York

Hemos visto que, en el caso del monumento berlinés a Lenin, el tribunal atribuyó a Nikolai Tomski la responsabilidad en el asunto y la función de su obra y concluyó que, como había «puesto su arte al servicio de un culto propagandista al héroe», su derecho moral quedaba reducido. Esta concepción de la obra de arte como declaración política del artista, y no como ejecución de un encargo expresivo del punto de vista y las aspiraciones del patrono, apareció hacia 1800 como un fenómeno (cuantitativamente) menor con artistas como Goya y los románticos alemanes. Permitió a Jan Białostocki distinguir, para esta época, entre «la política en el arte vista desde arriba» y «la política en el arte vista desde abajo»[13]. No hace falta decir que esta implicación personal hizo que las obras estuviesen aún más sujetas a la objeción y al abuso, ya que generalmente era más fácil atacar a los artistas que a poderosos patronos públicos o privados. Las instituciones artísticas podían intervenir para defenderlos en nombre de la autonomía del arte, pero no siempre fue así, ya que había ideas del arte y la autonomía contrapuestas, algunas de las cuales excluían precisamente las obras que más necesitaban protección de impugnaciones ajenas. Para hacer más reveladora la simetría, es oportuno citar una obra destruida por orden de su patrono porque el artista, Diego Rivera (1886-1957), había incluido por su propia iniciativa en la época de su realización una figura de Lenin en «el lugar de exposición más accesible de un monumento al capitalismo», el Rockefeller Center de Nueva York[14].

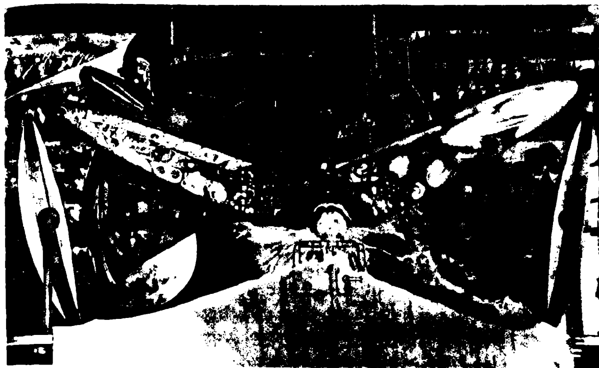
En los años veinte Rivera había creado sus murales mexicanos más destacados; su obra, basada en el estudio del cubismo y de los frescos paleocristianos, bizantinos y renacentistas, había sido internacionalmente reconocida como una impor-

---

[12] Nicols Fox, «Helms ups the ante», *New Art Examiner*, octubre de 1989, págs. 20-23 (pág. 22).

[13] Jan Białostocki, «Arts and Politics: 1770-1830», en J. Białostocki, *The message of images: studies in the history of art*, Viena, 1988, págs. 186-210.

[14] Laurance P. Hurlburt, *The Mexican muralists in the United States*, Albuquerque, 1989, pág. 172. Este pasaje se basa en lo esencial en el estudio de Hurlburt de la estancia y la obra de Rivera en Estados Unidos (págs. 89-193).



64. Diego Rivera, *El hombre en la encrucijada*, 1933, en el Rockefeller Center, Nueva York, inacabado tras el despido de Rivera.

tante contribución a la creación de un arte moderno pero socialmente comprometido al que se aspiraba a ambos lados del Atlántico en el período de entreguerras y sobre todo durante la Gran Depresión. A su llegada a Estados Unidos en 1930 fue muy aclamado y su exposición individual en el Museum of Modern Art de Nueva York en 1931 registró un récord de visitas, casi el doble que la muestra de Matisse el mismo año. Gozó del patrocinio de los Rockefeller, que eran el principal apoyo del museo, así como de su simpatía política: Abby Aldrich Rockefeller compró en septiembre de 1931, por una suma muy elevada, la serie de 45 acuarelas que Rivera había realizado en Moscú el 1 de mayo de 1927[15] Tras conocer a Nelson Rockefeller, Rivera recibió de Todd-Robertson-Todd Engineering Corporation, los promotores de los edificios, el encargo de pintar unos murales en el Rockefeller Center. Su obra ocuparía la ubicación más selecta, la zona de ascensores del «Gran Vestíbulo» de la RCA, y la verían todos los trabajadores y visitantes al entrar. En conformidad con el tema general de la decoración, las «Nuevas fronteras», Rivera ideó un complejo programa para sus tres paredes: *La frontera de la educación ética* a la izquierda, *El hombre en la encrucijada* [64] en el centro y *La frontera del desarrollo material* a la izquierda. Curiosamente, la parte más cercana al centro de ambos murales laterales recurría al motivo de la iconoclasia: la «inte-

Ibid., pág. 123.

ligencia humana en posesión de la fuerzas de la Naturaleza» era expresada p
rayo que quebraba las manos de una estatua de Júpiter, y los «trabajadores llegar
a un verdadero entendimiento de sus derechos referentes a los medios de producci
se reunían bajo una estatua de César, sin cabeza e igualmente sin manos»

Ya en el estudio original presentado para la parte principal evocaba el contr
te entre los sistemas políticos contrarios, el capitalismo y el socialismo. En
centro, una «Nueva generación» de la sociedad humana era representada por
alianza del campesino, el obrero y el soldado. Sin embargo, durante la ejecución de la obra, que comenzó a finales de marzo de 1933, tuvo lugar una radicalización que convirtió el mural en «un ataque socialista contra el capitalismo en una ciudadela del capitalismo»[17]. El hombre —un trabajador— se erguía en medio, en la intersección de dos enormes elipses alusivas al macrocosmos y al microcosmos, y entre dos mundos enfrentados. A la derecha (vista desde el mural) se mostraba a la sociedad capitalista, represiva, corrupta y decadente. A la izquierda aparecía, como estaba planeado, una alegre celebración del Primero de Mayo, pero el compromiso de Rivera con el comunismo se hizo más explícito al añadir la hoz y el martillo (semiocultos en la sección telescópica) y, sobre todo, la figura de Lenin uniendo las manos de un soldado y las de un grupo de obreros multirracial. Completaba este inconfundible homenaje una enigmática crítica a la contemporánea posición de Stalin como líder de la Unión Soviética, en la forma de unas células cancerosas en el segmento microscópico inferior, en paralelo con los microbios «capitalistas» de la sífilis, la gonorrea, la gangrena y el tétanos. Esta transformación fue probablemente acicateada por el aliento activo que dieron los Rockefeller a los temas marxistas de Rivera y por el deseo de este de exonerarse de la acusación de oportunismo que le había hecho el Partido Comunista de Estados Unidos de América (CPUSA).

La resultante paradoja política fue puesta de manifiesto a finales de abril por el *World-Telegram* con el titular «Rivera perpetra escenas de actividad comunista para las paredes de la RCA y Rockefeller Jr. paga la cuenta». Nelson Rockefeller pidió a Rivera que «sustituyera por el rostro de algún desconocido» el «retrato de Lenin, que muy fácilmente podría ofender gravemente a muchos». Rivera replicó que no había hecho más que pintar «su concepción del liderazgo» y propuso poner frente a Lenin, en la sección que denunciaba la sociedad capitalista, a una gran figura de la historia americana como Lincoln. Atrapado entre su mecenas y sus detractores del CPUSA, agregó que «antes que mutilar su concepción» prefería «la destrucción física en su totalidad, pero conservando al menos su integridad»[18].

Ibid., pág. 159 (se reproducen estudios y dibujos en las págs. 160-167).

Ibid., pág. 162.

Respuesta de Rivera de 6 de mayo a la carta de Nelson Rockefeller de 4 de mayo de 1933, cit. en Hurlburt, *The Mexican muralists*, pág. 169.

A partir de entonces, los Rockefeller eludieron toda responsabilidad en el asunto, del que se ocupó únicamente Todd-Robertson-Todd. La empresa terminó de pagar sus honorarios a Rivera y le ordenó abandonar el trabajo. Según parece, los arquitectos habían mostrado oposición a la pintura desde un principio, solicitando que se ejecutase una decoración monocroma sobre lienzo —y por tanto fácilmente desmontable— en lugar de los frescos de vivos colores por los que el artista era famoso. Tal vez estaban también irritados por el retraso que la realización del mural estaba causando a la obra general de construcción, y sin duda preocupados porque, como dijo el periódico *Nation*, «la mayoría de los hombres de negocios son contrarios a alquilar locales en un edificio en el que ellos y sus clientes tienen que estar viendo a Lenin»[19]. A pesar de la campaña de protesta emprendida por los ayudantes de Rivera y de un acuerdo casi cerrado para trasladar los murales al Museum of Modern Art, las pinturas fueron cubiertas y al final destruidas el fin de semana del 10-11 de febrero de 1934. Hubo marchas y manifestaciones de protesta, la prensa de Nueva York acusó a los Rockefeller y al Center de «vandalismo» artístico y «barbarie», pero la «Batalla del Rockefeller Center», como se denominó, provocó la pérdida repentina e irreversible del patrocinio norteamericano por parte de Rivera. Regresó «moralmente agotado» a Ciudad de México y halló un flaco consuelo en la realización de una versión más pequeña del mural de la RCA en una pared del Palacio de Bellas Artes, en la que introdujo un retrato de John Rockefeller Jr. en la escena del club nocturno, cerca de los microbios venéreos[20].

Caza de brujas en las artes

Al parecer, Rivera no intentó emprender acciones legales contra el patrono y propietario de su obra. Su posición habría sido quizá débil, por su negligencia en cuestiones contractuales y por la transformación del proyecto inicial, y porque en esa época el derecho moral no estaba reconocido en Estados Unidos[21]. La historia política y cultural de la joven nación —comparable en muchos aspectos a la de una república más antigua, mayoritariamente protestante, como Suiza— explica por qué recibió las ideas del arte por el arte con especial oposición v siguió

Hurlburt, *The Mexican muralists*, pág. 172.

[20] *Ibíd.*, págs. 174, 247

Rivera sí demandó a su patrono Alberto Pani, unos años más tarde, por encargar retratos de líderes políticos, religiosos y empresariales mexicanos que el artista había incluido en su decoración del Hotel Reforma y fueron cubiertos con pintura. Rivera consiguió daños y perjuicios v se le permitió restaurar la obra, pero los paneles fueron a parar a un almacén y no se le hizo otro encargo público hasta 1942 (Hurlburt, *The Mexican muralists*, pág. 248).

en lo esencial resistiéndose a otorgar apoyo gubernamental a asuntos tan los». Puede jactarse por tanto de una rica historia de censura. Hemos visto que después de la II Guerra Mundial, el modernismo estadounidense, habitualmente y de forma simultánea, rechazaba el compromiso político y era equiparado a ideales liberales de libertad individual y democracia. Esto se puede comprobar viendo cómo los mexicanos —no solamente Rivera sino también José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, que también habían trabajado en Estados Unidos en los años treinta— cayeron en desgracia con la crítica. El ejemplo del modernismo francés, elogiado por su «espíritu de libertad democrática de la acción individual», el anticolectivismo dominante y la ecuación del comunismo con el totalitarismo, era divergente del arte de los mexicanos, figurativo y de orientación social[22]. Algunas de sus obras, que formaban parte de edificios públicos, fueron objeto de una desaprobación agresiva. Este fue el caso en 1952 de las pinturas de Rivera en el Detroit Institute of Art, las cuales, sin embargo, fueron eficazmente defendidas por la Comisión de Arte de la ciudad[23]. Un año antes, profesores y alumnos de la New School of Social Research de Nueva York habían empezado a acosar a sus autoridades por la parte rusa de los murales de Orozco de 1930, que representaban «revoluciones sociales que bullen en el mundo». Como se volvería a intentar al cabo de cuarenta años en Berlín, se colocó debajo del mural una placa que decía que la opinión expresada en aquel no era la de la escuela, pero las protestas no decayeron y en 1953 exigieron destruir la obra. En lugar de hacerlo, se cubrió la sección ofensiva con una cortina, que al final pudo quitarse[24].

Pero el arte moderno en general, incluidas sus versiones no políticas o antipolíticas, acabó envuelto en la caza de brujas anticomunista de la era McCarthy; también se utilizaron argumentos políticos para rechazar la autonomía cultural y debilitar a los antagonistas artísticos. Los ataques contra el arte y los artistas no eran lanzados por el propio Joseph McCarthy sino principalmente por un compañero suyo en el Congreso, George A. Dondero, representante republicano de Michigan, con formación como abogado pero no en arte ni en crítica de arte. Se podía creer que tampoco la tenía en historia ni en política, pues su manera de enfocar el arte, resumida en una entrevista, no podía ser más cercana a la de los regímenes totalitarios que afirmaba combatir: «El arte moderno es comunista porque es distorsionado y feo, porque no glorifica a nuestro hermoso país, a nuestro alegre y sonriente pueblo y nuestro progreso material. El arte que no glorifica a nuestro hermoso país en términos claros y sencillos que todos puedan entender

---

Hurlburt, *The Mexican muralists*, pág. 250.

Ibíd., pág. 251; William Hauptman, «Suppression of art in the McCarthy decade», *Art-forum 1*, núm. 2, octubre de 1973, págs. 48 y ss., reimpr. en Merryman y Elsen, *Law*, pág. 273.

[24] Hauptman, «Suppression of art», pág. 273.

genera la insatisfacción. Por tanto es contrario a nuestro Gobierno, y quienes lo crean y promueven son nuestros enemigos»[25]. Su anticomunismo estaba teñido de nacionalismo; consideraba que los «ismos» del arte eran antiamericanos, puesto que procedían de Europa.

Entre 1946 y 1956 Dondero logró ejercer una considerable influencia sobre la crítica de los museos y asociaciones de arte, sobre la censura y los intentos de destrucción de decoraciones murales de grandes dimensiones en destacados edificios y sobre la condena y supresión de exposiciones que mostraban arte moderno u obras de artistas sospechosos de ser comunistas. Entre ellas estuvieron la muestra itinerante *Advancing American Art,* patrocinada por el Departamento de Estado, en 1946; la retrospectiva *American Sculpture 1951,* organizada por el Metropolitan Museum de Nueva York, u otra itinerante de 1956, *100 American artists of the twentieth century.* Las mismas ideas que Dondero profesaban algunos destacados miembros del Gobierno federal —al ver una pintura de Kuniyoshi, el presidente Truman declaró en 1947: «Si eso es arte, yo soy un hotentote»—, que establecieron una política oficial de censura, excluyendo de su apoyo, en 1953, «ejemplos de nuestra energía creativa no figurativos» y obras de artistas sospechosos de «relación con el movimiento comunista»[26]. Otro poderoso lego de su cuerda era William Randolph Hearst, cuyos periódicos y revistas reproducían continuamente obras de la exposición *Advancing American Art* con rótulos injuriosos, recordando los métodos empleados por los nazis nueve años antes **[18-20, 142]**. Sus aliados dentro del mundo del arte o en sus márgenes eran asociaciones conservadoras como la National Sculpture Society y sociedades profesionales sobre todo compuestas por ilustradores y artistas comerciales.

Mientras que los políticos eran por lo general reacios a expresar pública disconformidad con estas críticas, muchos artistas, editores de arte y funcionarios de museos protestaron enérgicamente y pusieron al descubierto la hipocresía y las contradicciones políticas de esta campaña. Lloyd Goodrich defendió al Metropolitan Museum of Art de las acusaciones de «izquierdismo artístico» denunciando que «se inyectaran falsas cuestiones políticas en la controversia artística», y Alfred Frankfurter resumió con optimismo en *Art News:* «Solo una gran democracia generosa y como la nuestra podría permitirse la simultánea paradoja de un congresista que trata de atacar al comunismo exigiendo las mismas reglas que los comunistas imponen siempre que están en el poder y unos cuantos artistas que se inscriben de manera idealista en unos movimientos que simpatizan con la Rusia soviética, mientras continúan haciendo unas pinturas que bajo un Gobierno co-

---

Entrevista con Emily Genauer, *New York World Telegram*, cit. en Hauptman, «... art», pág. 268.

26 Discurso de A. H. Berding, portavoz de la Agencia de Información de Estados Unidos, ante la Federación Americana de las Artes, 1953, cit. en Hauptman, «Suppression of art», pág. 272.

munista darían con ellos en la cárcel»[27]. Los ataques de Dondero tuvieron efectos debilitadores en la política cultural oficial: las obras adquiridas para *Advancing American Art* se subastaron con un 95 por 100 de pérdidas sobre la inversión original y la Agencia de Información de Estados Unidos anunció, tras la cancelación de *100 American artists of the twentieth century*, que en lo sucesivo quedarían excluidas de aquellas exposiciones «las pinturas al óleo norteamericanas posteriores a 1917», pero por lo general la oposición resultó ser más fuerte. Como hemos visto, los murales de los años treinta quedaron temporalmente ocultos, no se destruyeron. Lo mismo sucedió con las pinturas empezadas en 1941 y acabadas en 1949 por Anton Refregier, nacido en Rusia, para la Oficina de Correos Anexa de Rincon, en San Francisco. Resultado de un concurso nacional para una representación mural de la historia de California, fueron criticadas como «artísticamente ofensivas e históricamente inexactas» y se organizaron piquetes alrededor de la sección que mostraba la huelga de 1934 en los muelles para impedir físicamente su terminación. Richard Nixon, a la sazón congresista por California, concluyó que era preciso investigar el «arte censurable» en «edificios gubernamentales con vistas a lograr la eliminación de todo lo que se halle que sea incongruente con los ideales y principios americanos»[28]. El 5 de marzo de 1953, otro representante de California, Hubert Scudder, presentó en el Congreso una resolución que ordenaba «al administrador de los Servicios Generales que retirase las pinturas murales», una acción que habría supuesto con toda seguridad su destrucción. Pero se opuso un número excepcionalmente nutrido de artistas, historiadores y representantes de museos, universidades, grupos culturales e instituciones profesionales, incluidos los tres principales museos de San Francisco. Se pasó la resolución al Comité de Obras Públicas para su consideración y, después de revisar la historia entera el 1 de mayo de 1953, fue archivada y la obra se salvó.

La intervención de los propietarios

Puede parecer extraño que el propietario de una obra quiera destruir o degradar lo que posee. Existen, sin embargo, muchas circunstancias que pueden llevar a esta aparente contradicción. El caso Rivera nos ha presentado ya algunas de ellas: desacuerdo entre varios patronos (los Rockefeller como patrocinadores suplentes y la agencia promotora como auténtica patrocinadora), diferencias entre el proyecto y la obra definitiva (previstas), reacciones negativas de sectores del público (los potenciales arrendatarios). Durante la década McCarthy, políticos y grupos de presión intentaron obligar a los propietarios o cuidadores oficiales de

---

Hauptman, «Suppression of art», págs. 271, 269.

28 Carta de 18 de julio de 1949 a C. E. Plant, cit. en Hauptman, «Suppression of art», pág. 275

las obras —escuelas, museos y autoridades administrativas— a modificarlas, retirarlas o destruirlas. Al actuar, al menos en teoría, en nombre del pueblo, los funcionarios de Estado están, por fuerza, particularmente expuestos a la influencia de electores, contribuyentes y representantes. Con los propietarios institucionales, los cambios en las responsabilidades pueden asimismo privar de su apoyo inicial a una obra de encargo. Así ocurrió cuando, en 1975, un nuevo presidente de Renault interrumpió la construcción de una escultura ambiental de casi 1.800 metros cuadrados, encargada dos años antes a Jean Dubuffet, y mandó tirar a la basura la obra a medio terminar y cubrir el lugar con un nuevo césped. Dubuffet demandó a la gigantesca compañía automovilística estatal y al final ganó, tras ocho años de litigio. Se declaró satisfecho y renunció a la reconstrucción ordenada por el Tribunal Supremo de Casación, explicando que no quería obligar a los de Renault a construir una cosa que no deseaban[29].

Evidentemente, uno puede convertirse en propietario de una obra que no ha deseado ni elegido, por ejemplo, por herencia o dentro de una adquisición más amplia; o puede cambiar de gusto y opinión con el paso del tiempo o debido a un cambio en la situación. No obstante, es más probable que la relación infeliz así creada se resuelva renunciando a la propiedad antes que eliminando el objeto. Pero esto no siempre es fácil de hacer, y la diferencia entre objetos muebles e inmuebles es especialmente crucial. No es casual que las obras hasta ahora mencionadas fueran en su mayoría monumentos y murales, cuya naturaleza física puede rechazar una fácil adaptación del emplazamiento a las circunstancias. Además, esta menor adaptabilidad va muchas veces unida a su concepción misma, que supone un destino preciso desde el punto de vista arquitectónico, funcional y social. Las artes «aplicadas a la arquitectura» comparten así tanto espiritual como materialmente el rango de la propia arquitectura, que —a pesar del derecho legal a la protección de los monumentos históricos y de la propiedad intelectual— sigue sometida a los imperativos de la función y expuesta a sus cambios. La ley italiana del derecho moral de 22 de abril de 1941 distingue, de manera típica, «el caso de las obras arquitectónicas», en el cual «el autor no puede oponerse a las modificaciones que se hallen necesarias en el curso de la construcción» o «que puedan ser necesarias en toda obra de ese tipo terminada», y solo requiere que al autor «se le encomiende el estudio y ejecución de tales modificaciones» si «la autoridad estatal competente reconoce que la obra es poseedora de un carácter artístico importante»[30]. La modificación arquitectónica pone con frecuencia en peligro la «decoración» o *Kunst am Bau* junto con el edificio original, y suele tratar a ambos con la misma utilitaria falta de respeto. Entre innumerables ejemplos, podemos citar el sino de la contribución de Otto Herbert Hajek a la oficina central muniquesa del Auto-

---

Merryman y Elsen, *Law*, págs. 160-161.

30 *Ibid.*, pág. 146

móvil Club Alemán (ADAC), que fue parcialmente eliminada en 1977 cuando se amplió el edificio, cinco años después de su construcción. El escultor demandó a su patrono y ganó, pero el tribunal, al tiempo que ordenaba al ADAC «poner fin a la deformación de la obra», le dejaba elegir entre restablecer la forma originaria o destruir los fragmentos restantes; el ADAC expresó su opinión sobre el asunto optando por lo segundo y poniendo las grandes escaleras exteriores de hormigón pintadas a disposición del Ejército Federal como material para hacer pruebas de explosivos[31].

Los propietarios pueden también considerar una mejora estética ciertas modificaciones de una obra que para su autor equivalen a degradación o incluso a destrucción. El escultor estadounidense David Smith, que recurrió al color después de hacerse famoso por «el uso de metalistería directa y sin adornos para fines expresivos», denunció en 1960 como un «deliberado acto de vandalismo» que se quitara sin su autorización la capa de pintura roja a *17 h's*, una escultura creada diez años antes, durante el proceso de venta y reventa. Escribió cartas a las revistas *Arts* y *Art News* para hacer pública la fechoría, abjurar de *17 h's* como «obra original suya y tildarla de ruina», y declaró que «no vale más que lo que pesa, 30 kilos de chatarra de acero»[32]. La influencia de los artistas en la determinación del valor es notoriamente limitada, sin embargo, y resultó que, tras la muerte de Smith en 1965, sus ejecutores testamentarios y en particular el crítico de arte Clement Greenberg mandaron quitar la pintura blanca de una serie de obras de Smith al aire libre a fin de que la intemperie erosionara las superficies antes pintadas, imponiendo así —en palabras de Hilton Kramer— «un juicio crítico que cambia significativamente nuestra experiencia de la obra»[33]. El desacuerdo acerca de la calidad de las obras tardías de Smith tenía su origen en una evolución de su arte que lo había alejado de la versión sobre la que su reputación se había forjado. Hay que recordar que en los casos en los que dicha evolución es más drástica, es frecuente que los propios artistas revisen y a veces destruyan partes de su producción que no se corresponden con la concepción que ellos u otros tienen de su arte en ese momento, sin que ello cause perjuicio alguno al derecho moral —de hecho, en ocasiones incluye un derecho del artista a retirar la obra a su propietario, previo pago de una indemnización, y el derecho de modificación— aunque sí ofenda

---

Gerhardt, «Ware oder Wert?»; D.P.A., «Hajeks ADAC-Plastik. Bundeswehr-Sprengung», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16 de julio de 1982.

32 *Art News*, verano de 1960, cit. en Merryman y Elsen, *Law*, pág. 172; la cita relativa a la anterior producción de Smith está tomada de Hilton Kramer, «Questions raised by art alterations», *New York Times*, 14 de septiembre de 1974, cit. en Merryman y Elsen, *Law*, págs. 172-173.

Kramer, «Questions raised by art alterations»; quien primero observó y condenó la alteración fue Rosalind Krauss en «Changing the work of David Smith», *Art in America*, XXX, septiembre-octubre de 1974, pág. 31, cit. en Merryman y Elsen, *Law*, págs. 171-172.

potencialmente al interés público en la preservación de su obra (históricamente) original. Además, una obra puede ser adquirida con la finalidad de aniquilarla por otro y no por su autor, en cuyo caso la aparente contradicción entre propiedad y destrucción resulta ser una relación entre medio y fin. Por ejemplo, según parece John Ruskin y su librero Ellis quemaron en 1872, «con toda la debida ceremonia», una magnífica serie de los *Caprichos* de Goya, culminando de este modo —como observó Francis Klingender— «lo que la Inquisición no había conseguido hacer»[34]. Puede que Ruskin tuviera en cuenta que, puesto que la serie quemada no era más que una entre muchas, su acción iconoclasta no bastaba para asegurar la total desaparición de los *Caprichos*... o puede que no. Sea como fuere, las obras únicas han sufrido un trato similar; un destacado ejemplo de ello es el cuadro anticlerical de Courbet *El regreso de la conferencia,* que fue comprado y destruido por un «católico exaltado» a principios del siglo XX[35]. Pintado en 1863 para investigar —según el artista— «el grado de libertad que nuestra época nos concede», no solo se rechazó la inclusión en el Salón oficial de esta representación de sacerdotes borrachos, sino que además fue excluida de la exposición de las obras rechazadas organizada ese año por orden del emperador[36]. Fue asimismo censurada como caricatura política por la mayoría de los defensores del arte de Courbet, en especial Champfleury, y Shigemi Inaga ha aducido que el olvido en que han caído el cuadro y su pérdida revela el sesgo antinarrativo de la historia modernista del arte, que sin embargo estilizó el escándalo, más o menos mítico, del *Almuerzo campestre* de Manet en el Salon des Refusés de 1863 convirtiéndolo en una fecha fundacional de la «pintura pura»[37]. El teórico del socialismo Pierre-Joseph Proudhon, por el contrario, interpretó el cuadro como una crítica seria que probaba la emancipación del arte respecto de la esclavitud del «idealismo dogmático» y consideró que, en una sociedad que había colocado la razón y la ley por encima de la religión, tenía «derecho civil a la Exposición y derecho a la Academia y al Museo»[38].

---

[34] Francis D. Klingender, *Goya in the democratic tradition*, Londres, 1948, pág. 86, con referencia a H. Stokes, *Goya*, Londres, 1914.

[35] L. Réau, *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français*, París, 1959, I, páginas 20-21 (París, 1994, pág. 20).

[36] Carta de 23 de abril de 1863 a La Fizelière, cit. en Marie-Thérèse de Forges, «Biographie», en *Gustave Courbet (1819-1877)*, catálogo de la exposición, Gran Palais, 1977, pág. 38.

[37] Shigemi Inaga, «"Retour de la Conférence": une œuvre perdue de Gustave Courbet et sa position (manquée) dans l'histoire de l'art», *Bulletin de la Société Franco-japonaise d'Art et d'Archéologie*, núm. 9, 1989, págs. 21-31; L. Nochlin, «The depoliticisation of Gustave Courbet. Transformation und rehabilitation under the Third Republic», en *Art criticism and its institutions in nineteenth-century France*, ed. Michel R. Orwicz, Manchester y Nueva York, 1994, págs. 109-121.

[38] Pierre Joseph Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, París, 1865, cap. XVII, págs. 266, 278.

Courbet se jactaba de haber pintado *El regreso de la conferencia* «para que fuese rechazado»; su final destrucción sí que resultó, hasta cierto punto, concordante con su intención provocadora[39]. Tal intención la dan generalmente por sentada quienes se oponen a una obra que juzgan «ofensiva», aunque «los fallos de esta apelación al carácter ofensivo», como señalan Merryman y Elsen, «son su subjetividad... y generalidad»[40]. Junto con la política, la religión y la moral sexual tienen gran presencia en los argumentos esgrimidos contra ciertas obras de arte y usados para explicar por qué esas obras deben ser eliminadas. Réau, en consecuencia, creó una categoría de «vandalismo mojigato» y Freedberg subrayó el papel del erotismo en el poder de las imágenes y el de la represión en la definición del placer estético. Dada la importancia del control sexual para el cristianismo (entre otras religiones), no es una sorpresa que se combinen a menudo ambos mitos. Cuando el gran fresco pintado en 1938 por Alfred D. Crimi en la pared posterior del coro de la Iglesia Presbiteriana Rutgers de Manhattan fue repintado ocho años después, la razón fue al parecer la que el antiguo pastor de la iglesia había dado al artista, esto es, que «a algunos feligreses les molestaba el mural porque pensaban que representar a Cristo con el pecho tan desnudo insistía más en sus atributos físicos que en sus cualidades espirituales»[41]. Vale la pena reparar en que el tribunal de apelación desestimó la demanda de Crimi argumentando que, al no existir el derecho moral en la ley estadounidense, la relación entre artista y patrono era «en lo esencial un contrato de servicio» y que, en vez de dañar su reputación artística, la destrucción demostraba simplemente «que quienes representaban a la congregación de 1938 de esta iglesia tenían en alta estima el mural al fresco, mientras que a quienes representaban a la congregación de 1946 no les gustaba».

Si las iglesias son lugares en los que las obras permanecen expuestas para ser vistas por personas que no buscan principalmente una experiencia estética, esto puede decirse aún más de la calle. Entre los artistas modernos que se expusieron ante el público general en la calle, Jacob Epstein (1880-1959) es merecedor de una mención especial, ya que fue un temprano adepto a la «desinhibida expresión sexual en el arte y en la vida» y a una «fórmula pagana o arcaica»[42]. En 1907, dos años después de llegar a Londres sin un céntimo, el escultor estadounidense reci-

---

Carta de 23 de abril de 1863 a La Fizelière, cit. en Forges, «Biographie», pág. 38.

Merryman y Elsen, *Law*, pág. 277.

Ibid., págs. 149-153.

Evelyn Silber, *The sculpture of Epstein*, Londres, 1986, pág. 20; «A sculptor in revolt», *Pall Mall Gazette*, 6 de junio de 1908; ambos cit. en Michael Pennington, *An angel for a martyr: Jacob Epstein's tomb of Oscar Wilde*, Reading, 1987, págs. 26, 45.



65. Jacob Epstein, *Maternidad*, *Hombre* *El recien* *ido* en la entonces sede de la British Medical Association, Strand, Londres, en enero de 1914.

bió del arquitecto Charles Holden su primer encargo importante, adornar unos nichos exteriores en la segunda planta del nuevo edificio para la sede central de la British Medical Association, en el Strand. La BMA quería estatuas de sus hombres célebres, pero Epstein «estaba decidido a hacer una serie de figuras desnudas» y esculpió dieciocho estatuas que simbolizaban la relacion del hombre con el universo y el desarrollo de la conciencia del hombre de su propia identidad Las esculturas, colocadas en la fachada que da a la calle Agar, se hallaban a casi 15 metros del nivel de la calle pero, por una extraordinaria coincidencia, justo enfrente de unas oficinas que pertenecían a la National Association of Vigilance, miembros las consideraron —en particular la sensual figura de una mujer embarazada— una afrenta a la decencia publica **[65]**. Lo notificaron de inmediato a la prensa y el 19 de junio de 1908 se leyó en el titular del *E* Es

---

Penning *In angel for* pag. 11 Sobre la historia de las estatuas del Strand Richard Cork, Jacob Epstein and Charles Holden, a whitmanesque collaboration *AA Files*, enero de 1985, pags. R. Cork, *Ar* *England*, New Haven y Londres, 1985, pags.

Pennington, *In angel for* Jacob Epstein

pag.

Cork, *Art beyond the gallery*.

cultura atrevida. Sorprendentes figuras en un edificio del Strand. ¿Es arte?»; los periodistas aseguraban que «la diferencia entre una figura desnuda escultórica que está en una galería y otra expuesta a la mirada pública en una concurrida vía pública es demasiado evidente para que haga falta insistir»[46]. De este modo vilipendiadas en la primera página de un periódico de circulación masiva, las estatuas de Epstein pasaron rápidamente a ser objeto de intenso examen y acalorada polémica, con dos partidos enfrentados recabando apoyo para sus respectivas causas. El padre Vaughan condenó las figuras en nombre de la Iglesia y acusó a Epstein de intentar «convertir Londres en una isla Fiyi, donde puede que haya alguna excusa para la falta de ropa», mientras que artistas, directores de museos, historiadores del arte y críticos las defendieron de forma casi unánime. Lo más curioso es que el *Evening Standard*, en un editorial, hizo un llamamiento a la British Medical Association «para que no se dejen engañar con palabrería sobre arte, que es una cuestión secundaria, y usen su juicio como hombres de mundo», y los amigos de Epstein consiguieron el respaldo de «reconocidos expertos morales» como el doctor Cosmo Gordon Lang, entonces obispo de Stepney y posteriormente arzobispo de Canterbury, quien realizó una detenida inspección de las figuras y declaró que «no veía nada indecente ni escandaloso en ellas»[47]. También vino ayuda del representante de *The Times*, quien «primero examinó las figuras desde la calle», y del *British Medical Journal*, que comparó a sus censores con una solterona que se queja de que se ven hombres bañándose mientras los espía con un catalejo: de hecho resultó que la National Association of Vigilance estaba cobrando entrada a quienes querían echar un vistazo a las estatuas desde sus ventanas. El Consejo Municipal de Londres y la Cámara de los Comunes rechazaron las peticiones de intervención, y el ministro de Interior «replicó que él no era oficialmente el árbitro del gusto ni de la moral y no tenía control alguno sobre la decoración de edificios privados a menos que infringiesen la ley». Finalmente, el consejo de la BMA hizo caso al *The Times*, que le recomendaba desechar «esa apelación a la zoquetería y a la hipocresía de un sector de nuestra clase media» y permitió que Epstein terminara las estatuas.

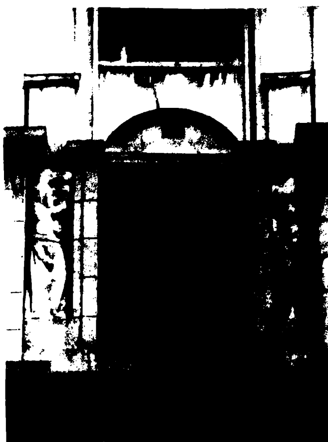
Concluida la obra, no parece que nadie se sintiese ofendido por las estatuas hasta 1935, año en que el Gobierno de Rhodesia del Sur compró el edificio e inmediatamente anunció que las figuras debían quitarse porque no estaban «quizá dentro de la austeridad que habitualmente acompaña a los edificios gubernamentales»[48]. Epstein respondió que sus estatuas «estaban pensadas para tener un atractivo universal» y estaban incorporadas a la estructura, pero el nuevo propietario insistió en que no eran «apropiadas» porque no «indicaban los productos de Rho-

---

[46] *The Evening Standard and St James's Gazette*, 19 de junio de 1908, cit. en Pennington, *An angel for a martyr*, pág. 12.

[47] Para las fuentes de estas y las siguientes citas, véase Cork, *Art beyond the gallery*, págs. 27-29.

Para este episodio posterior, véase Cork, *Art beyond the gallery*, págs. 54-59.



66. Figuras de Jacob Epstein de la BMA después de su mutilación en 1937

desia del Sur». Una carta de protesta publicada en *The Times* por un impresionante número de influyentes historiadores del arte, directores de museos y arquitectos —entre ellos Kenneth Clark, a la sazón director de la National Gallery; los directores de la Tate Gallery y el Victoria and Albert Museum, y H. S. Goodhart-Rendel, presidente del Royal Institute of British Architects— impidió no obstante que el Gobierno de Rhodesia del Sur llevase a cabo la destrucción proyectada; pero este encontró un pretexto cuando, dos años después, al sujetar adornos a las estatuas para la coronación de Jorge VI, una parte de una figura de Epstein cayó a la acera. El alto comisario rhodesiano logró que el Consejo Municipal de Londres dictara una orden para que los propietarios del edificio hicieran lo necesario para que fuese seguro y, a pesar de una nueva campaña en la prensa (¿o por ella?), escogió el método más brutal que se puede imaginar. Un día, Holden, acompañado por el presidente de la Royal Academy (que no había firmado la carta de 1935), funcionarios del Gobierno rhodesiano y la policía, inspeccionó todas las esculturas con martillo y cincel en la mano y condenó todo cuanto le pareció ahuecado o erosionado. Las zonas designadas fueron eliminadas y las estatuas quedaron en un estado que recuerda más una «iconoclasia desde abajo» que cualquier acción supuestamente autorizada **[66]**. No conozco la razón por la que Epstein no demandó al Gobierno de Rhodesia del Sur. Otra cuestión enigmática es por qué participó Holden en la mutilación. Richard Cork sugiere que tal vez pensara que «podría salvar de las estatuas más de lo que se habría conservado de



67. Jacob Epstein, *Tumba de Oscar Wilde*, 1911-1912, en el estudio en 1912, con el pedestal ya incorporado pero aún sin la inscripción.

no estar él»[49] Pero el que posteriormente diera por hecho que «el carácter decorativo general del grupo de figuras no resultó gravemente destruido» en el proceso y que las estatuas «no habían perdido su valor ornamental» apunta a otro elemento a menudo presente en este tipo de conflictos: la ambigua relación de interdependencia y rivalidad entre los representantes de la arquitectura y los de las bellas artes «aplicadas» a ella. Cork explica que Holden, que tenía inclinación a plantearse la configuración de sus edificios como un escultor, había optado por nichos estrechos para las figuras porque no estaba dispuesto a «dejar que las esculturas compitiesen demasiado conspicuamente con su propia arquitectura», mientras que Epstein, que denunciaba por doquier «la humillante sumisión del escultor al arquitecto», comentó orgullosamente, hablando del proyecto del Strand, que «esta fue quizá la primera vez en Londres que una decoración no era puramente "decorativa"» sino que tenía «algún significado fundamentalmente humano»[50].

Aunque tal vez nos resulte tentador imputar las tribulaciones de Epstein a «las fuerzas combinadas de [una supervivencia de] puritanismo, zoquetería e hipocresía tardovictorianos», no podemos situar estos exclusivamente en la Inglaterra de

---

Ibid., pág. 59.

Ibid., págs. 32, 54; cit. en Dennis Farr, «The patronage and support of sculptors», en *British sculpture in the twentieth century*, ed. S. Nairne y N. Serota, Londres, 1981, pág. 15. Tal vez valga la pena observar que en la relación que hace Richard Cork del asunto el único adversario público de las figuras de Epstein dentro del mundo del arte de 1908 es Mervyn Macartney, el editor de la *Architectural Review* (pág. 27).

comienzos del siglo xx. La historia de la siguiente obra importante del escultor, la tumba de Oscar Wilde en el cementerio del Père Lachaise en París, da fe de ello aún más que el episodio del Strand[51]. Epstein recibió el encargo a finales de 1908, en la época del escándalo del Strand, probablemente a sugerencia de su protector William Rothenstein. Imaginó unas figuras de jóvenes plañideras, después un Narciso y por fin esculpió, en un enorme monolito, un ángel demoníaco volando, inspirado en la escultura asiria, egipcia e india. El complicado tocado del ángel aludía a los pecados, a Cristo y al martirio de Wilde, como se insiste en la inscripción, que citaba un verso de la *Balada de la cárcel de Reading* en el que se insinuaba que, como los homosexuales, los artistas y los escritores eran unos «hombres marginados». Holden tuvo que diseñar un pedestal para la escultura, una difícil tarea que provocó un desacuerdo entre Epstein y él; no volverían a colaborar durante muchos años. Cuando la terminó, en 1912 **[67]**, la tumba fue expuesta en el estudio del escultor y acogida con entusiasmo, incluso por el *Evening Standard*, que la elogió como «una escultura llena de dignidad». Pero la instalación en París resultó ser más frustrante. La aduana francesa exigió el pago de un gravamen sobre el valor comercial de la piedra y el conservador del Père Lachaise juzgó la tumba indecente por el inusual tamaño de los testículos del ángel. Primero los hizo envolver en escayola; luego, el prefecto del Sena y el conservador de la École des Beaux-Arts decidieron que Epstein debía o bien castrar a su ángel o bien hacerle una hoja de parra, y un Comité de Estética hizo cubrir la tumba con una enorme lona. Robert Ross, albacea literario del patrimonio de Wilde y patrono de la tumba, declaró con gracia que consideraba «el arresto del monumento por las autoridades francesas una amable consecuencia de la Entente Cordial y un síntoma por parte de nuestros aliados que muestra que son dignos de la unión política con nuestra gran nación, que ellos, con razón o sin ella, creen que siempre ha antepuesto el decoro a cualquier otra cosa»[52]. También hizo fijar provisionalmente una placa de bronce a las partes censuradas, con lo cual se pudo descubrir por fin la tumba a principios de agosto de 1914. Permaneció en relativa paz hasta 1961, año en que una mano anónima rompió los testículos del ángel. Según un autor francés, lo hicieron dos indignadas damas británicas y los guardas llevaron las partes rotas al conservador, que durante algún tiempo las usó como pisapapeles. Antes de suceder esto, a otro visitante de la tumba le llamaron la atención la cantidad de pintadas que se les dedicaban y el aspecto lustroso de los colgantes testículos, cosas ambas que atestiguan la creciente notoriedad del monumento desde el final de

---

Para un relato detallado y las fuentes del siguiente pasaje, veáse Pennington, *An angel for a martyr;* la cita es de Simon Wilson, «A newly discovered sketch by Jacob Epstein for the tomb of Oscar Wilde», *The Burlington Magazine*, noviembre de 1975, págs. 726-729.

52 *Pall Mall Gazette*, 28 de septiembre de 1912, cit. en Pennington, *An angel for a martyr*, pág. 52.

la I Guerra Mundial como lugar de peregrinación para la comunidad homosexual. Michael Pennington supone por tanto que, en 1961, esta parte de la escultura era bastante llamativa y tal vez fuese considerada ofensiva por algunos. Si fue este el motivo del ataque, se trata de otro caso de estrecha correspondencia entre uso y abuso y un recordatorio del ambiguo sino de los objetos de culto en la Edad Media y en la Reforma.

La observación de Ross sobre la prioridad del decoro me parece especialmente relevante, no solo porque la idea de la autonomía del arte ha tendido siempre a chocar con los criterios extrínsecos de moral, sino porque en muchos de los casos que hemos examinado, y sobre todo en las obras de Rivera, Crimi y Epstein, subyace de un modo u otro la regla clásica del *decorum*. Contemplada en sentido amplio, la propiedad puede entenderse como adecuación al contexto arquitectónico, funcional, ideológico o social. Cuanto más dependa una obra del contexto para existir y ser percibida, más probable es que parezca inapropiada a una época o desde un punto de vista determinados. Una aseveración burda pero reveladora por lo que atañe a la lógica de lo propio y lo impropio es la que hizo en 1991 Jacques Peyrat, un político de extrema derecha de Niza —ciudad de la que sería alcalde cuatro años después—, cuando difamó unas obras del escultor estadounidense Mark di Suvero diciendo: «Ese montón de planchas rojas de metal en la bella plaza de estilo italiano del Tribunal de Justicia... es como llevar esmoquin con vaqueros»[54].

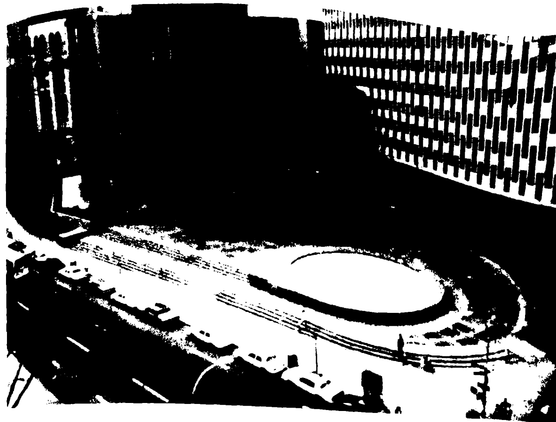
El *Arco inclinado*

La promoción estatal del arte moderno tras la II Guerra Mundial se plasmó también en exposiciones temporales e instalaciones permanentes en lugares públicos. Como es comprensible, estas últimas se produjeron relativamente tarde y no dejaron de constituir especial motivo de polémica, ya que suponía el cotidiano careo con las obras por parte de personas que no estaban interesadas en ellas ni preparadas para apreciarlas. En Estados Unidos se tomaron importantes medidas durante la era Kennedy e inmediatamente después. En 1963, la Administración de Servicios Generales (GSA), organismo responsable de construir los edificios federales, puso en marcha el programa «Arte en la arquitectura» con una asignación

---

Michel Dansel, *Au Père Lachaise, son histoire, ses secrets, ses promenades*, París, 1973, pág. 65, y recuerdos del profesor Giles Robertson, cit. en Pennington, *An angel for a martyr*, pág. 61.

[54] Stéphane Davet, Dominique Frétard y Michel Guerrin, «Les milieux culturels réagissent aux victoires du Front national», *Le Monde*, 21 de junio de 1995. Un año después, otro alcalde francés perteneciente al «Front national» de extrema derecha hizo destruir en Tolón una fuente del artista René Guiffrey (Geneviève Breerette, «Une fontaine rasée au bulldozer à Toulon», *Le Monde*, 7-8 de julio de 1996, pág. 15).



68. Richard Serra, *Arco inclinado*, instalado en 1981, fotografiado en febrero de 1987
Federal Plaza, Nueva York.

para bellas artes del 0,5 del coste estimado de sus realizaciones. Dos años después se creó la Fundación Nacional para las Artes y las Humanidades y adscrita a ella la Dotación Nacional para las Artes (NEA), que ideó el programa «Arte en espacios públicos»[55]. El recurrente problema de la legitimidad movió a la NEA a intervenir como socio en iniciativas artísticas desarrolladas a nivel municipal y a renunciar al patrocinio total y a la propiedad de las obras. La GSA siguió siendo por el contrario plenamente responsable de encargar, adquirir y conservar las obras vinculadas a edificios federales. El que su existencia y financiación fuesen producto de decisiones administrativas contribuyó también a que sus gestores fuesen menos resistentes a la crítica de inspiración política[56].

Por ello no debe sorprender que la GSA fuera asimismo responsable de la crisis más importante habida en el «arte público» estadounidense de las últimas décadas, la retirada del *Tilted Arc (Arco inclinado)* de Richard Serra de la Federal Plaza, en el bajo Manhattan **[68]**. El carácter ejemplar de esta polémica, que pro-

---

Merryman y Elsen, *Law*, págs. 335-374.

Judith H. Balfe y Margaret J. Wyszomirski, «Public art and public policy», *The Journal of Arts Management and Law*, XV/44, invierno de 1986, reimpr. en *Going public*, ed. Jeffrey L. Cruikshank y Pam Korza, Amherst, Mass., 1988, págs. 268-279 (págs. 272-275).

vocó un torrente de debates, fue reconocido de inmediato y superó con mucho las fronteras de Estados Unidos, donde su resultado marcó un punto de inflexión. Con todo, influyeron mucho las peculiaridades de lugar, momento, actuaciones: artista, obra, recepción y un larga cadena de ulteriores interacciones que es preciso examinar con cierto detalle.

El Jacob Javits Building se erigió en 1968, en una época en la que el programa «Arte en la arquitectura» había sido suspendido a causa de una controversia sobre un encargo anterior, el mural de Robert Motherwell *Elegía de Nueva Inglaterra* en Boston. El Javits Building era en aquel momento el segundo edificio federal más grande del país, después del Pentágono, y albergaba entre otros organismos las oficinas regionales de la GSA y el Tribunal de Comercio Internacional de Estados Unidos. Cuando el programa «Arte en la arquitectura», reanudado en 1972, proyectó un anexo al edificio, resolvió encargar una obra que habría de instalarse delante de la entrada, en la plaza, de unos 2.000 metros cuadrados. En 1979, un equipo asesor nombrado por la NEA y compuesto por tres profesionales del mundo del arte recomendó encargar a Richard Serra una obra para dicho emplazamiento, recomendación posteriormente aprobada por el administrador de la GSA. Serra, nacido en 1939, había pasado en los setenta de realizar intervenciones efímeras en *lofts* y remotas tierras de nadie a hacer instalaciones permanentes en espacios urbanos. En oposición a la naturaleza de la escultura moderna, ajena al lugar, y a la definición abstracta del emplazamiento por los artistas minimalistas, había desarrollado un concepto de «especificidad respecto al emplazamiento» que implicaba que una obra se basara en las características del lugar para el cual se hacía. Sin embargo, él no lo entendía como una relación de integración sino de crítica y transformación, en un plano social y político además de físico y estético. Por lo que concierne a las ubicaciones en las que se podría instrumentalizar una escultura, declaró que «es necesario trabajar en oposición a las limitaciones del contexto, para que la obra no pueda ser interpretada como una afirmación de un poder político y unas ideologías cuestionables»[58].

Serra se sintió honrado por el encargo y —como todos los artistas que trabajaban para la GSA— especialmente interesado en la permanencia que acompaña al patrocinio gubernamental, aun cuando la cláusula de propiedad del contrato establecía que «la obra producida bajo este Acuerdo… puede ser transferida por la Oficina de Contratación a la Colección Nacional de Bellas Artes-Smithsonian

Véanse Clara Weyergraf-Serra y Martha Buskirk, *The destruction of «Tilted arc»: documents*, Cambridge, Mass., y Londres, 1991, y Merryman y Elsen, *Law*, págs. 358-366, con referencias bibliográficas.

[58] Richard Serra, «Introduction», en Weyergraf-Serra y Buskirk, *The destruction*, pág. 13.

Institution para su exhibición y custodia permanente»[59]. No ocultó su opinión sobre la Federal Plaza, que le parecía «inarticulada por lo que se refiere a sus funciones en relación con los edificios circundantes», ni su intención de «dislocar o alterar [su] función decorativa», y afirmó que «cuando la obra esté hecha, el espacio se entenderá principalmente en función de la escultura», una actitud que Douglas Crimp definió como el uso de la escultura para «tener como rehén a su emplazamiento»[60]. Su proyecto, una sección de cilindro inclinado colocado de través en la plaza, fue examinado por la GSA y aceptado después de hacer un estudio del efecto que la escultura tendría en relación con su emplazamiento. El *Arco inclinado*, instalado en 1981, era una lámina de acero cortén de 78 toneladas, unos 7,5 centímetros de grosor, unos 4 metros de altura y 40 de largo, y estaba inclinado unos 30 centímetros respecto de su eje vertical. El acero cortén, que requiere un proceso de oxidación como autoprotección, había sido utilizado por muchos escultores modernos. Serra lo relacionaba con sus propios orígenes sociales, con su primer empleo en fábricas de acero y con una estética industrial característicamente estadounidense. El *Arco inclinado* presentaba diferentes aspectos según la perspectiva; Serra explicó incluso que estaba concebido para hacer que el espectador «fuese consciente de sí mismo y de su movimiento por la plaza»[61]. Visto desde los edificios o desde los extremos, semejaba una curva suave o casi desaparecía; visto desde las puertas del edificio Jarvis, actuaba como una barrera visual que tapaba el resto de la plaza.

En contradicción con las directrices de la instalación de esculturas públicas dentro del programa «Arte en la arquitectura», no se tomó ninguna medida para preparar y facilitar la recepción local del *Arco inclinado*[62]. La obra encontró inmediata oposición, expresada en cartas a la GSA y peticiones de retirada con 1.300 firmas. Un detractor especialmente poderoso y vehemente era Edward D. Re, presidente del Tribunal de Comercio Internacional de Estados Unidos. Las reacciones del mundo del arte y los medios de comunicación neoyorquinos fueron desiguales, pero entre ellas hubo condenas sin paliativos, por ejemplo en el *New York*

Merryman y Elsen, *Law*, pág. 358.

60 Ponencia presentada por Richard Serra a la Comisión Asesora de la Revisión del Emplazamiento del *Arco inclinado*, 15 de diciembre de 1987, reproducida en Weyergraf-Serra y Buskirk, *The destruction*, pág. 184; *Richard Serra: interviews etc., 1970-1980*, redactadas y recopiladas en colaboración con C. Weyergraf, Yonkers, 1980, pág. 168, cit. en Robert Storr, «"Tilted arc": enemy of the people?», *Art in America*, septiembre de 1985, págs. 90-97 (pág. 96); Douglas Crimp, «Serra's public sculpture: redefining site specificity», en *Richard Serra / Sculpture*, ed. Rosalind E. Krauss, Nueva York, 1986, págs. 41-57 (pág. 53).

61 Declaración de Richard Serra en la audiencia pública de 1985, en Weyergraf-Serra y Buskirk, *The destruction*, pág. 65.

62 Balfe y Wyszomirski, «

Times, que catalogó la escultura como «una pieza molesta e intimidatoria que [illegible] posiblemente la obra de arte al aire libre más fea de la ciudad»[63]. Con el [illegible] tiempo, sin embargo, la hostilidad abierta disminuyó y tal vez se habría [illegible] cido de no ser porque un nuevo administrador regional de la GSA, [illegible] mond, prestó favorable atención al juez Re y se esforzó por librarse del [illegible] disputa. Desde la época del encargo, las condiciones políticas, los emp[illegible] blicos y el supuesto mandato popular habían cambiado, al igual que lo[illegible] mientos de encargo e instalación de la GSA, que había establecido una [illegible] ción más extensa de la comunidad aunque no se pudiera recurrir a ella [illegible] ter retroactivo. La decisión sobre el *Arco inclinado* se había tomado a niv[illegible] y la iniciativa de Diamond, promover una campaña por la retirada, pu[illegible] derarse consistente con la política general de la administración Reagan, [illegible] crementar el control estatal y municipal[64]. Se interpretó que la hostilidad [illegible] del administrador regional contra la obra de Serra estaba además al servicio [illegible] ambición política personal[65]. En cualquier caso, Diamond alentó la expre[illegible] rechazo al *Arco inclinado* y organizó una audiencia pública *ad hoc* de tr[illegible] de duración para determinar si debía dejarse donde estaba o retirarlo. Se no[illegible] a sí mismo jefe del grupo que dirigió el debate, el cual incluyó a otros dos colabo-radores de la GSA pero a ningún especialista en arte público. La polémica atrajo considerable atención por parte de los medios, lo que contribuyó a polarizar aún más la opinión. Los resultados cuantitativos de la audiencia fueron claramente contrarios a la retirada, pero aun con todo Diamond propuso trasladarla, una decisión confirmada por la administración federal de la GSA y que los subsiguientes esfuerzos de Serra no pudieron revocar. Durante la noche del 15 de marzo de 1989, el *Arco inclinado* fue desmantelado [69] y transportado a Brooklyn, donde sus tres partes fueron embaladas y amontonadas detrás de un alambre de púas[66].

En cuanto Diamond empezó a cuestionar la ubicación de la obra, Serra dejó clara su postura: «El *Arco inclinado* fue encargado y diseñado para un emplazamiento concreto: Federal Plaza. Es una obra para un lugar específico y como tal no puede ser trasladada. Quitarla de allí es destruirla»[67]. Mantuvo su actitud du-

---

[63] Grace Glueck, «An outdoor-sculpture safari around New York», *The New York Times*, 7 de agosto de 1981, pág. C20; veáse también Peter Schjeldahl, «Artistic control», *The Village Voice*, 14-20 de octubre de 1981, págs. 100-101.

[64] Balfe y Wyszomirski, «Public art», págs. 269, 272.

Harriet Senie, «Richard Serra's "Tilted arc": art and non-art issues», *Art Journal*, XLVIII/44, invierno de 1989, págs. 298-302 (pág. 302).

[66] Michael Brenson, «The messy saga of "Tilted arc"», *The New York Times*, 2 de abril de 1989.

Carta de 1 de enero de 1985 de Richard Serra a Donald Thalacker, director del programa «Arte en la arquitectura», reproducida en Weyergraf-Serra y Buskirk, *The destruction*, pág. 38. Este argumento fue criticado como insostenible por William Diamond sobre la base de que «si la escultura es para un lugar específico, y es permanente y no se puede quitar, entonces tampoco debe haber ningún cambio



Desmontaje del *Arco inclinado* de Richard Serra durante la noche del 15 de marzo de 1989

rante la totalidad de las actuaciones y afirmó que la retirada vulneraba su derecho a la libertad de expresión, su derecho al debido proceso y su derecho a que su obra fuese respetada. Todas estas acusaciones fueron rechazadas por el tribunal del distrito y por los de apelación[68] Los jueces consideraron que la «expresión» representada por el *Arco inclinado* había pasado a ser propiedad del Gobierno, el cual «puede promover limitar su propia expresión de una manera que estaría claramente vedada si estuviese regulando la expresión de un particular»; que la retirada de la escultura representaba en cualquier caso «una limitación permisible de tiempo, lugar y modo, sin referencia al contenido de la expresión regulada», y que «la primera enmienda protege la libertad de expresar las propias opiniones, no la libertad de seguir hablando siempre»[69] El carácter abstracto de la obra debilitaba la invocación de Serra de la primera enmienda: aunque aludió a un precedente de 1982 en que se habían retirado libros de bibliotecas de institutos por su

en el emplazamiento, ... ambio en el emplazamiento también causaría la destrucción ... cultura» (carta de ... 1985 a Dwight Ink, administrador interino de la GSA, pág. 19

Véase Weyergraf Serra y Buskirk, *The destruction*, ...

Decisión del juez Jon O. Newman, Tribunal de ... 1988, reproducida en Weyergraf Serra y Buskirk,

tenido antiamericano» y alegó que la retirada del *Arco inclinado* representaría una «conducta similar a la quema de libros», el tribunal afirmó que no se había «demostrado hecho alguno que indicara que los funcionarios de la GSA entendieran la escultura como expresión de ninguna idea en particular» y que su decisión, en la medida en que había sido «motivada por la falta de valor estético de la escultura», era permisible, ya que «las consideraciones de estética son una legítima función gubernamental»[70]. El intento del artista de apelar al derecho de autor y al derecho sobre la marca como sustitutos del derecho moral fue contrarrestado por la insistencia de la Oficina de Derechos de Autor en «una cierta cantidad mínima de material artístico original»; en su rechazo de que «formas y símbolos familiares» fuesen susceptibles de derechos de autor, y en la opinión del tribunal de que no era posible reivindicar ningún derecho sobre la marca «en el entorno de la plaza». Finalmente, la esperanza de Serra de que la incorporación del Convenio de Berna para la Protección de Obras Literarias y Artísticas a la ley estadounidense de propiedad intelectual —que se hizo efectiva el 1 de marzo de 1989— le permitiera bloquear la inminente retirada resultó ser ilusoria, ya que el Congreso de Estados Unidos no suscribió la sección concreta concerniente a los derechos morales. Cuando el Congreso aprobó por fin la Ley de Derechos de los Artistas Visuales de 1990, vigente desde el 1 de junio de 1991, proporcionó una protección muy limitada a las obras de arte incorporadas a edificios o que fuesen dañadas o destruidas por su retirada; Serra declaró que la destrucción del *Arco inclinado* no había influido en su modo de proyectar y se atuvo a sus posteriores contratos, que especificaban que el comprador no «permitiría ninguna modificación, daño o destrucción negligente, imprudente o intencionada de la obra, de cualquier tipo, por razón o necesidad alguna», incluyendo «cualquier cambio o ubicación de la obra»[72].

---

[70] Apelación archivada de Richard Serra al Tribunal de Apelación del Segundo Distrito, 15 de diciembre de 1987, reproducida en Weyergraf-Serra y Buskirk, *The destruction*, pág. 235; decisión del juez Jon O. Newman, págs. 251-252.

[71] Carta de la Oficina de Derechos de Autor a Gustave Harrow en respuesta a la solicitud por Richard Serra de derechos de autor por *Arco inclinado*, 29 de junio de 1986, y decisión del juez Milton Pollack, Tribunal de Distrito, Distrito Sur de Nueva York, 31 de agosto de 1987, reproducida en Weyergraf-Serra y Buskirk, *The destruction*, págs. 175, 210.

[72] Weyergraf-Serra y Buskirk, *The destruction*, págs. 261-268; M. Buskirk, «Moral rights: first step or false start?», *Art in America*, julio de 1991, págs. 37-45. El casi simultáneo caso del Lenin de Berlín nos recuerda, sin embargo, que, aun cuando la ley norteamericana hubiera reconocido unos derechos morales, al sopesarse a continuación los intereses tal vez se habría dado precedencia al «importante interés [de la GSA] por mantener despejada la plaza» (como reconoció el Tribunal de Apelación) sobre el interés del artista en que se respetase su obra, creada para un lugar específico; en Francia, país de derechos morales *par excellence*, los artistas normalmente no pueden oponerse a la reubicación de sus obras y se permite a las autoridades locales destruirlas si la seguridad o la salubridad lo exigen (Gilles Lamarque, *Droit et fiscalité du marché de l'art*, París, 1992, págs. 41-56).

Las declaraciones, publicadas en parte, que se hicieron en el curso de la audiencia pública son de gran interés. Defendía la retirada un grupo social y profesionalmente heterogéneo; es quizá digna de destacarse la presencia de jueces y funcionarios de seguridad porque, como observó Harriet Senie, su recepción a menudo negativa de las obras públicas modernas guarda relación posiblemente con unas funciones profesionales que «exigen una aproximación al arte basada en el pasado conocido o que, por necesidad, contempla lo nuevo con recelo y desconfianza»[73]. Sus argumentos eran variados, con algunos temas recurrentes. El efecto del *Arco inclinado* sobre su emplazamiento se consideraba destructivo en términos de la belleza y el uso de este. El juez Re había aludido al simbolismo y al decoro al denunciar la transformación de la «antaño bella plaza» por la «barrera de acero oxidado», que iba en contra de los esfuerzos «para proporcionar una adecuada identificación para el tribunal y a generar respeto por su simbolización de la justicia»[74]. La esposa de uno de los arquitectos del edificio volvió sobre el argumento de la «creación para un lugar específico» afirmando que la Plaza era «una obra de arte para un lugar específico, el cual incluía un dibujo geométrico en el pavimento, ahora desbaratado». Un representante de la seguridad pública juzgó que la escultura era «un peligro o inconveniente para la seguridad» porque podía usarse para hacer pintadas en favor del terrorismo, ocultar trapicheos de droga o potenciar la onda expansiva de «explosiones en propiedades federales». Personas menos especializadas percibían también que la obra era amenazadora, intimidatoria, algo «que se les ha impuesto desde arriba» o «un gesto arrogante y burlón al Gobierno y a quienes están al servicio del Gobierno». Fue repetidamente comparada con el Muro de Berlín y en una ocasión descrita como «un herrumbroso recordatorio del totalitarismo». Un congresista observó correctamente que el «efecto chocante» del *Arco inclinado* resultaba incrementado por la capa de óxido, que le daba «la apariencia de un muro metálico oxidado», e hizo creer a la gente al principio que se trataba de «un trozo abandonado de material de construcción, un resto quizá demasiado grande y engorroso para quitarlo de en medio». De hecho era habitual que la escultura fuese rechazada no solo por su calidad y valor estéticos sino también por su estatus artístico. Algunos dejaron claro que la retirada que reclamaban equivalía en efecto a la destrucción: se mencionaron «un depósito de desechos de metal» y el río Hudson como «mejores emplazamientos» para la obra y se propuso «venderla a un chatarrero por unos cincuenta dólares» o reducirla a «la chatarra de la que parece haber nacido». Finalmente, algunos denunciaron que

H. F. Senie, «Baboons, pet rocks, and bomb threats. Public art and public perception», en *Critical issues in public art. Content, context, and controversy*, ed. H. F. Senie y Sally Webster, Nueva York, 1992, págs. 237-246 (pág. 243).

[74] Carta de 5 de noviembre de 1984 de Edward D. Re a Ray Kline, administrador interino la GSA, reproducida en Weyergraf-Serra y Buskirk, *The destruction*, pág. 27

se había impuesto un gusto al público y que se había difamado a quienes se negaron a aceptarlo; un abogado comentó: «La gente está diciendo "no nos gusta", somos estúpidos, y nos somos unos zoquetes, y no necesitamos que vengan unos cuantos historiadores del arte y unos cuantos conservadores a decirnos que nos tiene que gustar"»[75].

Por otro lado, la causa de Serra había logrado reunir lo que un comentarista describió como «una virtual lista de personalidades del mundo del arte» que abarca toda la gama de sus «extremos sociales e ideológicos»[76]. Esta «inesperada alianza» se podría explicar por los intereses que se hacen explícitos en algunas de las declaraciones: la retirada del *Arco inclinado* representaría una ruptura no solo de contrato sino de confianza entre la administración, la comunidad artística y el público, con la consecuencia de provocar más presión y autocensura o de que los mejores artistas se alejen de la arena del «arte público». Sean cuales fueren los méritos y la relevancia de los argumentos utilizados por los defensores, no es preciso que nos detengamos en ellos aquí. Únicamente hemos de observar que en su mayoría culpaban del conflicto al contexto social y urbano de la obra y señalaban que el valor del *Arco inclinado* residía en su mismo carácter «subversivo», juzgando que pedir su retirada equivalía a «matar al mensajero por la noticia que trae», admitiendo un privado «derecho a detestar el arte contemporáneo», en especial el arte similar al de Richard Serra, que para empezar trata de plasmar la situación de alienación que hace que la gente deteste el arte[77]. Otro aspecto importante es que muchos declarantes refrendaron de forma explícita la teoría de la «especificidad en relación con el emplazamiento», aduciendo que la retirada supondría en efecto la destrucción de la obra. Tras la audiencia pública y la decisión de la GSA, la aseveración de Serra de que negaría la autoría de un *Arco inclinado* reubicado y lo consideraría una «obra derivada» disuadió a las dos organizaciones que habían mostrado un interés preliminar en acogerla y la «comisión asesora de la revisión del emplazamiento» de la NEA convocada por la GSA llegó a la conclusión de que «ambos lugares eran inadecuados», de modo que hubo que abandonar el proyecto de reubicación[78]. El escultor logró, pues, deslegitimar culturalmente, ya que no política y legalmente, la retirada.

Hemos mencionado ya la relevancia del contexto político, pero no estuvo limitada a la GSA. El final del caso *Arco inclinado* coincidió con una campaña po-

---

Declaraciones en la audiencia de 1985 de Margo Jacobs, Vickie O'Dougherty, Norman Steinlauf, Shirley Paris, diputado Theodore Weiss, William Toby, Harry Watson y Peter Hirsch, reproducidas en Weyergraf-Serra y Buskirk, *The destruction*, págs. 124, 117, 112, 126, 114, 119, 120, 123.

Storr, «Tilted arc», pág. 93.

Declaraciones en la audiencia de 1985 de Joel Kove, Roberta Smith y Benjamin Buchloh, reproducidas en Weyergraf-Serra y Buskirk, *The destruction*, págs. 94, 104, 91.

[78] Carta de 5 de enero de 1988 de Frank Hodsoll, presidente de la NEA, a Terence C. Golden, administrador de la GSA, reproducida en Weyergraf-Serra y Buskirk, *The destruction*, pág. 189.

lítica contra el «arte ofensivo» que recuerda mucho la década McCarthy. El principal heredero de George Dondero era el republicano Jesse Helms, de Carolina del Norte, que impulsó una enmienda a la ley fiscal —aprobada por el Senado en una forma supuestamente más moderada como «enmienda Yates»— que negaría la financiación federal al arte que se considerase obsceno[79]. A principios de 1989 se había suscitado una polémica nacional en torno a tres «escándalos»: una instalación con una bandera estadounidense extendida en el suelo en el Art Institute de Chicago (esto fue después de que el Tribunal Supremo hubiese rechazado un intento de prohibir la quema de una bandera nacional), una fotografía por Andrés Serrano de un crucifijo metido en una vasija de cristal llena de orina y una exposición retrospectiva de fotografías del difunto Robert Mapplethorpe que incluían imágenes de prácticas homosexuales y sadomasoquistas[80]. Como consecuencia, se cortó la financiación de la NEA y se vinculó a la cláusula de «antiobscenidad», mientras que ciertos museos fueron financieramente castigados o amenazados por haber dado apoyo a un «arte indecente». En 1995, la «revolución conservadora» del republicano Newt Gingrich tomó como nuevo objetivo político lo que denominó «contracultura» liberal, denunciando el arte y los medios de comunicación de patrocinio estatal como —en palabras de Gingrich, portavoz en el Congreso— «juguetes para la élite cultural» y proponiendo dejar que el mercado privado decidiese «qué valores son buena moneda»[81]. Richard Serra entendió que la retirada destructiva del *Arco inclinado* formaba parte de este fenómeno, más amplio, como dejó claro el título de los ocho dibujos que expuso en octubre de 1989 en la Leo Castelli Gallery **[70]**.

Como estaba previsto, la polémica del *Arco inclinado* y su resultado tuvieron importantes consecuencias para la carrera de Serra y para el arte en espacios públicos en Estados Unidos. Se pudo percibir prontamente un efecto en cadena; en 1987 se organizó un referéndum en St. Louis para retirar *Twain*, otra discutida obra instalada cinco años antes. Poco después de la controvertida instalación del *Arco inclinado*, veinticinco proyectos del programa «Arte en la arquitectura» quedaron detenidos, pendientes de la formulación de nuevos procedimientos, que aumentaban la participación de las comunidades locales y de los arquitectos en la selección del artista y de la obra e incluían el acuerdo entre la GSA y la NEA «de ocuparse de la conservación y desaccesión del arte público, así como de su insta-

---

Fox, «Helm ups the ante», pág. 20; R. Serra, «Art and censorship», *Art and the public sphere*, ed. W. J. T. Mitchell, Chicago y Londres, 1992, págs. 226-233 (pág. 231).

80 Marlena G. Corcoran, «Anstössiges erkenne ich auf Anhieb», *Die Weltwoche*, 3 de agosto de 1989.

81 Sieglinde Geisel, «Die Moral des Steuerdollars», *Neue Zürcher Zeitung*, 18 de enero de 1995, pág. 43; Henri Béhar, «Les républicains américains s'attaquent aux subventions pour les arts», *Le Monde*, 28 de enero de 1995, pág. 29.

1. **La bandera americana no es un objeto de culto.**

2. **El *New York Times* fabrica la censura.**

3. **El Senado dicta la censura.**

4. **Los tribunales de Estados Unidos son parciales con el Gobierno.**

5. **El Gobierno de Estados Unidos destruye arte.**

6. **El Gobierno de Estados Unidos priva de derechos morales a los artistas.**

7. **¡Apoyad el arte indecente e incivil!**

8. **No al patriotismo obligatorio.**

Richard Serra, *8 drawin weights and measures*, 23 de septiembre-14 de octubre de 1989, Leo Castelli Gallery, 420, West Broadway, Nueva York

70. Richard Serra, *8 drawings: weights and measures* en la Leo Castelli Gallery, Nueva York, 1989 (traducción del autor).

p'
F

lación», es decir, garantizaban la posibilidad de reubicación[82]. Aunque en 1985 Ronald Reagan concedió al programa de la GSA el Premio Presidencial a la Excelencia en el Diseño, elogiando su coraje y vitalidad, la cautela ordenaba ahora evitar la polémica[83]. El cambio en la situación favoreció claramente lo que algunos denominaron un «arte público grato al contemplador» o que en «arte público» el énfasis pasara de «arte» a «público»[84]. Esta evolución, sin embargo, no fue consecuencia solamente de presiones externas, y su apreciación, como las conclusiones que se sacaran en retrospectiva del caso *Arco inclinado*, variaron considerablemente. Para Serra y sus partidarios más cercanos, este «precedente de la prioridad de los derechos de propiedad sobre la libertad de expresión y los derechos morales de los artistas» se originaba en la naturaleza misma del patrocinio estatal, sobre todo en Estados Unidos. Durante las audiencias, Clara Weyergraf-Serra vio que el proceso confirmaba que tenía razón al estar «contra los artistas que aceptan encargos del Gobierno» porque «se estaba utilizando el arte como un cartel para hacer

---

Don Hawthorne, «Does the public want public sculpture?», *ARTnews*, mayo de 1982, pág. 59; Dwight Ink, «Decision on "Tilted arc"», 1985, en Weyergraf-Serra y Buskirk, *The destruction*, pág. 159; R. Serra, «Art and censorship», pág. 233.

[83] Moorman, «Arc enemies», pág. 156.

Merryman y Elsen, *Law*, pág. 364; Senie, «



71. Alison Seiffer, aric... a de la retirada del *Arco inclinado* en el *New York Times* (30 de abril de 1989).

publicidad del liberalismo», un cartel que sería desgarrado cuando el liberalismo pasara de moda polític... Muchos les siguieron en su crítica de la administración de la GSA, condenada por su política inconsistente, su manipulación pseudodemocrática de la opinión pública y su parcialidad. Eso fue lo que impulsó precisamente el reconocimiento por parte del mundo artístico de que la retirada del *Arco inclinado* equivalía a un acto de destrucción, por lo que atañe a la imposibilidad de una reinstalación legítima. Expresó además la percepción de que en este caso, como en muchos, la propuesta de reubicación representaba una forma legal y eufemística de eliminación[86]. Benjamin Buchloh etiquetó la acción como un c... de «vandalismo desde arriba»; una efic... ...atura en *The New York Times* visualizó la misma interpretación **[71]**[8]

No obstante, comentaristas poco sospechosos de simpatizar con los ataques la independencia del arte también mostraban tendencia a atribuir a Serra y

Declaracion de Clara Wevergrat Serra en la audiencia de 1985, reproducida en Wevergrat Serra y Buskirk, *The des...* pág. 89

Vease François Grundbacher, «Wenn die Kunst fehl am Platz ist» *Kunst Bulletin*, págs.

Benjamin H. D. Buchloh, «Vandalismus von oben. Richard Serras Tilted arc ... York en *Unerwunschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum*, ed. W. Grasskamp, Munich, ... páginas 103-119 (pág. 104)

incondicionales parte de la responsabilidad en este «peligroso precedente»[88]. Algunos observaron que, aunque el artista admitía teóricamente la posibilidad de reacciones indiferentes o negativas a su obra, la forma y posición mismas del *Arco inclinado* excluían «la opción de ignorarlo o evitar participar», sacrificando así a la autonomía del artista «la libertad pública ante el arte»; y esas percepciones poco apreciativas de la obra habían sido despectivamente desechadas como expresiones de ignorancia o de reaccionaria estrechez mental[89]. En realidad, la «estética de la negativa» de Serra, su voluntad de impedir toda apropiación «instrumental» de su obra y su rechazo primario del «arte como afirmación» iban en contra de la semántica abierta que él postulaba, limitando la recepción legítima a la que coincidía con sus intenciones[90]. Para Robert Storr, el que Serra no «tratase directamente... con sus adversarios menos expresivos pero más importantes» contribuyó a que el *Arco inclinado* se convirtiese en «un monumento a la convergencia del arte formalista y la política "formalista", esto es, una política de teoría sin praxis», y dejó sin responder «la pregunta de cuáles son, si las hay, las formas adecuadas que debe adoptar esa insatisfacción colectiva»; Garry Apgar observó que si «el arte público no necesita mejorar su emplazamiento para sobrevivir... el no hacerlo puede conducir al rechazo popular u oficial», y contrapuso la recepción negativa del *Arco inclinado* a la manera en que el *Memorial de los veteranos de Vietnam* de Maya Lin en Washington D. C., de 1982, se había «ganado a quienes inicialmente se oponían a él» y se había convertido en «una declaración permanente de aflicción cuya dirección visual y poder terapéutico mejoraba verdaderamente... el emplazamiento y el Mall en su conjunto»[91]. Esta disconformidad fue asimismo

---

[88] La expresión está tomada del título del libro de H. F. Senie, *The Tilted arc controversy: dangerous precedent*, Minneapolis, 2002. Este capítulo ha mostrado, sin embargo, que si bien la retirada del *Arco inclinado* se puede tener como un «precedente» de los años ochenta, fue precedida por muchos casos comparables en la historia del arte americano y europeo en lugares públicos.

[89] Patricia C. Phillips, «Forum: something there is that doesn't love a wall», *Artforum*, junio de 1985, pág. 101; Balfe y Wyszomirski, «Public art», pág. 269; Storr, «Tilted arc», pág. 94.

[90] Richard Serra, «My sculpture shares the logic of towers, dams, silos, bridges, skyscrapers and tunnels», *The Art Newspaper*, núm. 23, diciembre de 1992, pág. 23; la expresión «estética de la negativa» es de Buchloh, «Vandalismus von oben», pág. 115.

Storr, «Tilted arc», págs. 96, 94; G. Apgar, «Redrawing the boundaries of public art», *Sculpture*, XI/3, mayo-junio de 1992, págs. 24-29 (págs. 27-28). Hay que añadir sin embargo que el contraste entre la recepción pública del *Arco inclinado* y la del *Memorial de los veteranos de Vietnam* se debe también a importantes diferencias en ubicación y función: contrariamente a la Federal Plaza de Nueva York, los Constitutional Gardens de Washington no son un lugar de trabajo y paso cotidianos, y la dimensión conmemorativa y cuasi funeraria oficialmente atribuida al *Memorial* permitió al público conferir significado a la forma abstracta de muro creada por Maya Lin —cubierta por los 58.191 nombres de los muertos y desaparecidos— de un modo totalmente excluido en el caso de la escultura «autónoma» de Serra.

perceptible en la interpretación de la postura artística e histórica de Serra. Mientras que el escultor y un crítico afín como Douglas Crimp consideraban su arte —en palabras del segundo— una «crítica materialista del idealismo modernista», otros, como Benjamin Buchloh, vinieron a deducir del caso *Arco inclinado* que Serra, por el contrario, representaba el fin del modernismo y ponían de manifiesto las contradicciones y deficiencias de sus ideas de relevancia social y política[92]. Citando una entrevista de 1976 en la que Serra denunciaba lo que consideraba el actual «regreso de una especie de sistema reaccionario de valores de los años treinta... en puridad un realismo socialista modernizado», e insistía en que el arte no necesitaba «ninguna justificación fuera de sí mismo», Storr observa que se concedía a sí propio «los mismos privilegios que reivindicaban para el expresionismo abstracto sus apologistas liberales» y seguía siendo prisionero de una concepción del artista «como un individuo que goza de una libertad única y cuya obra se encuentra por definición al margen de la ideología»[93]. Podríamos sentirnos tentados de interpretar además esta disconformidad desde el punto de vista generacional, basándonos en la recurrente condena que hace Serra de la «confusión posmodernista» y en varios ataques perpetrados por artistas más jóvenes contra su obra. Por ejemplo, en 1981 David Hammons entregó la escultura *TWU* a dos *performances* «iconoclastas»: *Shoetree [Árbol de zapatos]*, que consistió en lanzar contra su parte superior 25 pares atados de zapatos, y *Pissed Off*, en orinar sobre él; en 1992 David Antin criticó la insistencia de Serra en la permanencia, diciendo que era «una forma de tiranía», y solicitó la destrucción pública de «obras como la de Serra... tras un tiempo concretamente limitado... de una manera honorable»[94]. Pero las diferencias generacionales no lo explican todo, como pueden atestiguar la obra y las tribulaciones de Hans Haacke, nacido tres años antes que Serra.

---

[92] Buchloh, «Vandalismus von oben», págs. 115-118. Véase también este comentario de W. J. T. Mitchell: «Se puede ver el *Arco inclinado* de Richard Serra como un ejemplo clásico de la elevada transformación modernista de un espacio público utilitario en una forma estética (con las previsibles reacciones de los zoquetes), o como una señal de que el modernismo ya no puede mediar entre la esfera pública y la privada en sus propios términos, sino que debe someterse a una negociación social y anticipar unas reacciones que van desde la violencia hasta la indiferencia» («Introduction: utopia and critique», en Mitchell [ed.], *Art and public sphere*, pág. 3).

[93] *Richard Serra: Interviews*, pág. 63, cit. en Storr, «Tilted arc», pág. 95.

[94] Russell Ferguson, «Un effet de levier», *Cahier 4 Institut pour l'Art et la Ville*, 1993, pág. 8, y véase *David Hammons: rousing the rubble*, Nueva York y Cambridge, Mass., 1991, págs. 52, 84-85, 88; David Antin, «Fine furs», en Mitchell (ed.), *Art and public sphere*, págs. 249-261 (pág. 260).

Durante la audiencia sobre el *Arco inclinado*, Douglas Crimp se quejó de la razón de que se sentía «obligado a abogar por el arte como si fuese contrario a alguna otra función social» y de que el debate, en vez de intentar «construir una comunidad de interés por el arte en la esfera pública», había sido «convocado por un administrador que parece creer que arte y función social son antitéticos». Desde finales de los años sesenta se ha reconocido con frecuencia el carácter político de la despolitización del arte moderno. La emancipación histórica del arte respecto de la función, convertida en norma al devenir fundamental en la definición de lo que es o no es arte, suscitó creciente encono al verse como confinamiento en un gueto, y lo mismo sucedió con la libertad del arte, al verse como *Narrenfreiheit* [la licencia de Carnaval; el privilegio de los locos], libertad para hacer cualquier cosa porque nada importa. Los intentos de volver a socializar el arte siguieron diversos caminos, uno de los cuales puede estar representado por el radicalismo formal y la «especificidad respecto al emplazamiento» de la obra de Serra. Otros recurrieron, por el contrario, al precedente del temprano agit-prop y el productivismo soviéticos, y se valieron de una definición más social y pragmática de «emplazamiento» y de recepción. La intención y el contenido, explícitamente subversivos, de este «arte político» que se otorga autoridad a sí mismo lo convirtieron en una permanente prueba de los límites impuestos a la «libertad del arte» y en un blanco del abuso legal o institucional. La justificación de la censura implicaba por lo general, como era de prever, la negación del estatus artístico de objetos y actitudes.

Este fue el caso de la destrucción en 1976, por obra de representantes conservadores del grupo parlamentario CDU/CSU, de los carteles políticos de Klaus Staeck exhibidos en las paredes de la Sociedad Parlamentaria de Bonn[96]. Staeck, abogado, propietario de una galería y refugiado de Alemania Oriental, había abandonado voluntariamente lo que denominaba el «gueto estético» para ocuparse solo de temas sociales y políticos, apropiándose de los medios de la publicidad comercial y electoral y comentándolos, por ejemplo en 1974 con un cartel de King Kong con el letrero «la CDU tiene los mejores exorcistas. Nadie sabe mejor

---

Declaración de Douglas Crimp en la audiencia de 1985, reproducida en Weyergraf-Serra y Buskirk, *The destruction*, pág. 73.

Relatamos este caso basándonos en Peter Moritz Pickshaus, *Kunstzerstörer. Fallstudien: Tatmotive und Psychogrammen*, Reinbeck bei Hamburg, 1988, págs. 375-395. Véase Klaus Staeck, «Kunst und Öffentlichkeit», en *Grenzen politischer Kunst*, ed. H.-O. Mühleisen, Múnich y Zúrich 1982, págs. 77-113.

cómo hacer negocio con el miedo»[97]. Sus antagonistas políticos lo acusaron de abusar de la libertad del arte, de querer «destruir la libertad de una manera democrática» o de promover una «decadencia cultural»[98]. No obstante, sus obras habían sido incluidas en una exposición celebrada en Londres de arte político alemán reciente titulada «Arte en la sociedad», antes de que un político socialista (del SPD) organizara la polémica muestra en el local de la Sociedad Parlamentaria de Bonn. Curiosamente, los indignados representantes aguardaron a que las cámaras de televisión estuviesen funcionando para ejecutar su acción iconoclasta; un joven aludió a la impunidad de su intervención cuando fue detenido una semana más tarde por tirar una piedra a la ventana del estudio de Staeck en Heidelberg. El hecho de que los carteles rotos fuesen imágenes múltiples contribuyó sin duda a dicha impunidad, y el jefe del grupo parlamentario, quien había capitaneado el ataque, declaró que ya no tenían «absolutamente nada que ver con el arte»[99].

Una suerte comparable corrió en 1981 una exposición al aire libre de carteles de Ernst Volland, organizada en torno a la Gedächtniskirche de Berlín por la Neue Gesellschaft für Bildende Kunst [Nueva Sociedad para las Bellas Artes][100]. El artista berlinés cultivaba también la alienación de los métodos publicitarios para crear una «antipublicidad». Tras doce días debatiendo con los transeúntes, apareció la policía sin previo aviso, rompió algunos de los carteles y luego hizo pintar de blanco las superficies enteras. La muestra fue reconstruida y reabierta, pero manifestantes de derechas perpetraron un nuevo ataque en presencia de la policía. Al final, la empresa de publicidad que había cedido las superficies en alquiler, habiendo recibido quejas de otros clientes, hizo caso omiso del contrato y mandó cubrir los carteles. La intervención policial era ilegal y no fue acompañada de ninguna declaración oficial, pero una de las imágenes proporcionó a las autoridades un pretexto legal para la destrucción. Mostraba al presidente de la República Federal con casco, el águila imperial y una cruz gamada semiescondida que fue incluida en el prohibido «uso de símbolos de organizaciones anticonstitucionales» —una interpretación evidentemente errónea— y conceptuada como un

---

K. Staeck, *Die CDU hat die besten Teufelsaustreiber* (1974), reproducido en Pickshaus, *Kunstzerstörer*, pág. 386, y en Staeck, «Kunst und Öffentlichkeit», págs. 125-127, con comparaciones visuales de la historia de la propaganda política.

98 Phillipp Jenninger y Franz Josef Strauss, cit. en Pickshaus, *Kunstzerstörer*, págs. 380, 388. Véase *Im Namen des Volkes. Das «gesunde Volksempfinden» als Kunstmasstab*, catálogo de la exposición, Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg, 1979, págs. 137-146 («Klaus Staeck, 50 Ausstellungsverbote – Deutschland 1976 bis heute»).

99 Phillipp Jenninger, cit. en Pickshaus, *Kunstzerstörer*, pág. 377

Véase Barbara Straka, «Polizei-Zensur. Bericht über die Zerstörung der Ernst Volland-Ausstellung der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin», *Kritische Berichte*, X/1, 1982, páginas 45-50; *Polizei zerstört Kunst – Der Fall Volland. Ein soziologisches Experiment*, ed. Realismusstudio der NGBK, Berlín, 1981

medio de «difamar al presidente de la República Federal», una versión democrática del delito de *lèse-majesté*[101].

El que estos intentos de cuestionar los monopolios públicos y privados fuesen expulsados del ámbito público y de la esfera estética resulta muy revelador. Los lugares, obras y acontecimientos pueden quizá considerarse marginales. Pero no se puede desechar tan fácilmente a Hans Haacke, que fue galardonado, junto con Nam June Paik, con el premio nacional en la 45 Bienal de Venecia en 1993 por una instalación que recordaba —con medios literal y metafóricamente iconoclastas— la originaria función propagandista del pabellón alemán construido por el régimen nazi en 1938 [72]. Esto se debe en parte a su insistencia en la imposibilidad de separar «forma» y «contenido» y en incluir reflexivamente el arte y el mundo del arte entre los objetos de su indagación crítica. Haacke, nacido en Colonia e hijo de un funcionario socialdemócrata destituido por los nazis, optó en 1965 por vivir en Estados Unidos y a comienzos de los setenta empezó a dedicar su arte conceptual a temas sociopolíticos y sociológico-artísticos. Puso en tela de juicio la autonomía del arte de un modo menos prescriptivo que descriptivo: para él, el mundo del arte no es una realidad separada, como atestiguan la atención y las inversiones que recibe del poder político y económico, sino que participa en la «industria de la conciencia» e influye en el «clima» social. Por tanto Haacke concibe sus obras como «provocaciones fructíferas» que requieren ser amplificadas por los medios de comunicación de masas, y no cree que la prensa ni el público del arte sean monolíticos, llegando incluso a considerar que ser «recuperado» —un sino muy temido por la mayoría de los vanguardistas— es tal vez la manera más eficaz de lograr los propios objetivos[102].

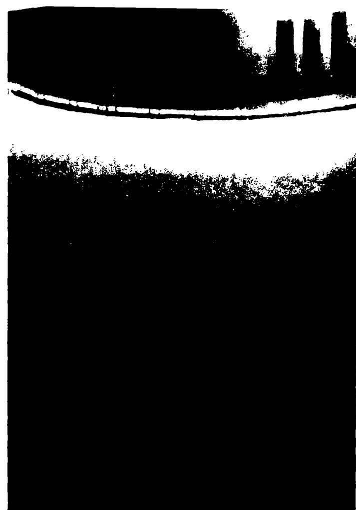
La censura o iconoclasia a que también él se vio sometido asumió en consecuencia formas modernizadas y destinadas a un lugar específico. En 1971, el Museo Guggenheim de Nueva York canceló su exposición individual un mes antes de la inauguración porque el director, Thomas Messer, rechazó tres obras que versaban sobre situaciones sociales concretas como ejemplos de «sistemas en tiempo real», en especial representaciones de grandes propiedades inmobiliarias de Manhattan, entre las cuales había edificios de zonas deprimidas, con fotografías de las fachadas e información documental sobre los dueños recogida en los archivos públicos de la oficina municipal[103]. Haacke acusó a Messer de infringir «el derecho del artista a la libre expresión dentro de los muros del Museo Guggenheim» y alegó que estaba equivocado al confundir «la postura política que puede adoptar la obra de un artista con la postura política asumida por el museo que expone su

---

Straka, «Polizei-Zensur», pág. 49.

P. Bourdieu y H. Haacke, *Libre-échange*, París, 1994, págs. 30-31, 92, 115.

Véase Merryman y Elsen, *Law*, págs. 305-315.



72. Hans Haacke, *Germania*, instalación para la sala central del pabellón alemán en la Bienal de Venecia de 1993.

obra» y al dar por sentado que las obras defendían una causa política[104]. La dirección, por su parte, consideró que la documentación sobre los inmuebles era una «operación encaminada a sacar trapos sucios» y expresó el temor de que se pudiera interponer una demanda por calumnia contra la Fundación Guggenheim. Más fundamentalmente, rechazó lo que juzgaba «la degradación de la obra de arte desde su nivel metafórico potencial hasta una forma de fotoperiodismo interesado por declaraciones del momento y no por la expresión simbólica», y afirmó que «en la medida en que la obra de un artista persiga deliberadamente objetivos que se hallan al margen del arte, el hecho mismo de que se centre en unos fines ulteriores está en conflicto con la naturaleza intrínseca de la obra de arte como un fin en sí misma», lo cual se traduce en «impropiedad» y obliga a la institución a escoger «entre la aceptación o el rechazo de una sustancia extraña que había entrado en el organismo del museo del arte»[105]. Algunos editorialistas, aludiendo a otros recien-

[104] Carta de 3 de abril de 1971 de H. Haacke a todas las partes interesadas, reproducida en Merryman y Elsen, *Law*, pág. 305.

[105] Thomas E. Messor, «Editorial», *Arts*, LXV/8, verano de 1971, pág. 4, reproducida en Merryman y Elsen, *Law*, págs. 309-310.

tes casos de conflicto entre «el intrínseco conservadurismo de los museos y el intrínseco radicalismo de muchos artistas», observaron que unas «fronteras culturales» habían «reemplazado en la práctica a la censura eliminando el poder efectivo del arte», y que los numerosos artistas que compartían «una necesidad de llegar más allá de las formas tradicionales de arte», y que rechazaban implícitamente «el *establishment* artístico y sus instituciones», tenían al mismo tiempo «una necesidad de estas instituciones aún mayor que antes para validar y definir su obra como arte, ya que las propias fronteras de la obra, en muchos casos, se ven desmaterializadas o casi disueltas»[106]. La obra de Haacke *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a real time social system, as of May 1, 1971,* fue exhibida en el New York Cultural Center en octubre de 1972 —sin que se emprendiera ninguna acción legal contra la institución— y la cancelación de la muestra del Guggenheim fue beneficiosa para la fama del artista, pero su comisario, que había criticado la censura, tuvo que abandonar el museo[107].

Uno de los editorialistas mencionados señaló asimismo, entre las causas de «ciertas contradicciones inherentes a los objetivos de artistas y museos», el hecho de que, en Estados Unidos, «la existencia misma de los museos depende del apoyo voluntario y la buena voluntad de individuos muchas veces conservadores»[108]. Esta dependencia aumentó y se extendió a Europa durante las décadas de 1970 y 1980, cuando se animó o se obligó a las instituciones estatales a recurrir a fondos privados y las corporaciones descubrieron las virtudes del patrocinio artístico como instrumento de comunicación y como «herramienta para seducir a la opinión»[109]. El «arte como un fin en sí mismo» era esencial para esta reinstrumentalización indirecta; Haacke dirigió deliberadamente el proceso de asignar a su arte una nueva función —proceso que se otorga autoridad a sí mismo— al poner al descubierto este mecanismo. Tres años después del caso Guggenheim, la aportación que propuso presentar a la exposición *Projekt '74,* que conmemoraba el 150 aniversario del Wallraf-Richartz-Museum en Colonia, consistió en el *Manojo de espárragos* de Manet —una obra perteneciente al museo— rodeado de paneles que mostraban «la posición social y económica de las personas que han sido propietarias del

---

106 Joseph James Akston, «Editorial», *Arts*, LXV/8, verano de 1971, pág. 4, y E. C. B., «Editorial: artists vs. Museums», *ARTnews*, LXX/3, mayo de 1971, pág. 25, reimpr. en Merryman y Elsen, *Law*, págs. 308, 311. Los otros casos mencionados fueron una muestra itinerante de Carl Andre en Canadá y la de Sol LeWitt cancelada en el New York Cultural Center.

107 Inès Champey, «Hans Haacke: jeu de l'art et enjeux de pouvoir», *Liber*, núm. 8, diciembre de 1991, págs. 1-4.

108 E. C. B., «Editorial: artists vs. museums», *ARTnews*, LXX/3, mayo de 1971, pág. 25, reimpr. en Merryman y Elsen, *Law*, pág. 312.

109 Alain-Dominique Perrin, «Le mécénat français: la fin d'un préjugé», entrevista por Sandra d'Aboville, *Galeries Magazine*, núm. 15, octubre-noviembre de 1986, pág. 74, cit. en Bourdieu y Haacke, *Libre-échange*, pág. 145.

cuadro a lo largo de los años y los precios que se han pagado por él»[110]. Este pedigrí de la propiedad no solamente era ilustrativo de la apreciación del lienzo sino que además evocaba en algunos momentos el espectro del nazismo, especialmente cuando afirmaba que el financiero Hermann J. Abs, presidente del Kuratorium (una especie de junta de fideicomisarios) del Wallraf-Richartz-Museum, que había ayudado a comprar el cuadro en 1968, había sido funcionario de la Reichsbank durante la era nazi y siguió siendo importante en la época de posguerra. El proyecto fue rechazado por el director del museo, el doctor Horst Keller, quien explicó que dedicar un panel entero a Abs daba la infundada impresión de que había sido uno de los propietarios de la obra y, lo que es más relevante, que la obra de Haacke parecía poner en tela de juicio sus motivos idealistas para la adquisición de la pintura, mientras que «un museo agradecido... debe proteger iniciativas de tan extraordinario carácter de cualquier otra interpretación que pudiera posteriormente arrojar la menor sombra sobre ellas»[111]. Mientras que Haacke acordó mostrar *Manet Projekt '74* en una galería privada, Carl Andre, Robert Filiou y Sol LeWitt se retiraron de la exposición en protesta contra lo que entendieron como censura de su obra, y Daniel Buren agregó a la suya una fotocopia reducida de los paneles con el comentario «El arte sigue siendo política», una versión revisada de la consigna oficial de *Projekt '74*, «El arte sigue siendo arte». Esta modificación, sin embargo, fue a su vez cubierta con hojas de papel blanco por orden del profesor Von der Osten, director de los museos municipales de Colonia, una acción que recuerda quizá cuando, en 1914, se retiró de las salas de exposición del mismo museo un cuadro de Ferdinand Hodler y se sustituyó por un panel en el que se denunciaba que el pintor suizo había firmado la «protesta de Ginebra» contra el bombardeo alemán de la catedral de Reims[112].

En 1987 Haacke proyectó abandonar los espacios cerrados de museos y galerías por la «esfera pública» al aire libre con ocasión de la ya mencionada muestra *Skulptur Projekte* en Münster, pero su propuesta fue una vez más bloqueada por medios legales y administrativos. Había que pintar unos cuantos autobuses del sistema público de transporte con colores de camuflaje y añadirles el letrero: «¿Qué tienen en común los HIPPOS y este autobús? / Que van en Mercedes por las zonas residenciales. / HIPPO = vehículo militar sudafricano, acorazado. En operaciones policiales contra los habitantes negros». Las autoridades municipales

---

Carl Baldwin, «Haacke: refusé in Cologne», *Art in America*, noviembre-diciembre de 1974, págs. 36-37, reimpr. en Merryman y Elsen, *Law*, págs. 264-267 Se puede observar en relación con esto que Haacke ha sido un consistente defensor de la reventa de *royalties* como parte de los derechos morales del artista (véase Buskirk, «Moral rights: first step or false start?», pág. 41).

111 Carta de Horst Keller a H. Haacke, cit. sin mencionar fecha en Baldwin, «Haacke», pág. 266.

112 Véanse «Krieg und Kunst», *Kunstchronik*, núm. 3, 16 de octubre de 1914, pág. 40; y Julius von Végh, *Die Bilderstürmer: eine kulturgeschichtliche Studie*, Estrasburgo, 1915, pág. xiv.

objetaron que no estaba permitida la «publicidad de contenido político» y que e camuflaje afectaría a la seguridad en el tránsito[113]. No obstante, un año despue el artista fue invitado a participar en una exhibición en Graz en conmemoración del 50 aniversario de la anexión nazi de Austria a Alemania. En este contexto más afín pudo realizar su proyecto, que consistió en la reconstrucción de un arco triunfal temporal erigido por los nazis en el centro de la ciudad, alrededor de la «Mariensäule» (Columna de la Virgen María), erigida en el siglo XVII. El obelisco rojo llevaba símbolos nazis y el letrero «Y sin embargo habéis ganado», a lo cual Haacke añadió el número de víctimas de la represión nazi y de la guerra en Estiria[114]. Esta alienación retrospectiva de un monumento efímero causó profunda impresión y provocó también alguna oposición, como evidenció un intento de quemarla. El instigador del ataque (un antiguo nazi de 67 años) y el ejecutor (un desempleado neonazi de 37 años) fueron detenidos y encarcelados. En su debate con el artista en 1991, el sociólogo francés Pierre Bourdieu observó que la destrucción de la obra por sus enemigos había desencadenado una cadena discursiva que permitió que se desplegara la intención crítica, de modo que pudo parecer ser parte de esa misma intención. Haacke, por otro lado, subrayó que, al salir a la calle, uno actuaba en dos esferas sociales al mismo tiempo: los viandantes consideraron la obra y la quema acciones políticas, mientras que solo los círculos artísticos de Graz vieron en la segunda también un ataque contra el arte[115].

H. Haacke, «Projekt: Hippokratie», en *Skulpturprojekte in Münster 1987*, ed. K. Bussmann y Kasper König, Colonia, 1987, págs. 113-116.

114 Bourdieu y Haacke, *Libre-échange*, págs. 82-85.

Ibid., págs. 29, 100, 101.

9
La degradación del arte en espacios públicos

El «vandalismo», justificación y significado

La quema del monumento de Graz nos retrotrae a los ataques ilegales perpetrados en lugares públicos por personas que no son los propietarios de los blancos de esos ataques y no pueden alegar autoridad alguna por lo que se refiere a ellos. Las obras de arte, y en particular las obras modernas, sin que parezcan ser portadoras de un mensaje político concreto, con gran frecuencia han estado sujetas —y aún lo están— a tales agresiones, en su mayoría anónimas y no explicadas. Como hemos visto, el término «vandalismo», usado de modo general para designar estas acciones, postula que no se pueden explicar y ha venido a negar toda especificidad a la degradación de las obras de arte comparada con la de los teléfonos públicos, por ejemplo. Por supuesto, la especificidad no se puede dar por sentada, pero su negación, que excluye con excesiva facilidad la relevancia crítica que pueden tener los ataques para el arte y el mundo del arte, debe ser como mínimo cuestionada.

Sin embargo, el «vandalismo», en sentido amplio, ha sido estudiado por sociólogos, psicólogos y criminalistas, y la historia del arte puede beneficiarse de los métodos y conclusiones de todos ellos[1]. Como ya hemos mencionado, desde finales de la década de los sesenta hicieron una importante contribución a este estudio los adeptos a la «teoría de la desviación como etiquetamiento». En vez de preguntar «¿por qué hace la gente esas cosas tan malas?», preguntaron «¿por qué se califican esas cosas como malas, desviadas o socialmente problemáticas, para empezar?», y después se centraron en la cuestión de la motivación, «precisamente porque el estereotipo social dominante del vandalismo era (y es) que el vandalismo es el ejemplo arquetípico de acción "sin motivo": carente de sentido, gratuita,

Para perspectivas generales, véanse Claude Lévy-Levoyer (ed.), *Vandalism: behaviour and motivations*, Ámsterdam, Nueva York y Oxford, 1984; Penny Mitchell, *Vandalism, a state of the art review and guide to the information*, Stanford, Capital Planning Information, 1987

aleatoria, sin pies ni cabeza»[2]. El segundo paso requería no solamente un examen de la forma y el contexto de las acciones catalogadas como «vandalismo», sino también atención a los vocabularios específicos que podían otorgarles legitimidad y credibilidad. Esto era aún más necesario porque resulta que la distribución social de estos vocabularios es desigual. Como escribió un criminalista, «unos grupos están en buena medida preparados para justificar su conducta aduciendo un espectro de "razones", mientras que otros tienen que negociar la autorización para tener razones y otros han de aceptar que no existe ninguna razón adecuada para su conducta»[3], un hecho que debe tener en cuenta todo aquel que trate de clasificar los ataques contra el arte según la presencia o ausencia de motivos explícitos y la naturaleza de dichos motivos.

BIENNE, 1980

La agresión física es en sí misma muda, o extremadamente polisémica, y la naturaleza clandestina y el anonimato de las acciones iconoclastas ilegales ejecutadas en lugares públicos hacen especialmente difícil su interpretación. Sin embargo, las circunstancias particulares pueden permitirnos superar estas dificultades. Este fue el caso con la 8.ª Exposición Suiza de Escultura (ESE), que tuvo lugar en Bienne en 1980. El número de las degradaciones, que afectaron a casi la mitad de las obras presentadas al aire libre, la cantidad y riqueza de declaraciones, testimonios y comentarios orales y escritos provocados por este polémico acontecimiento, y la calidad de su documentación fotográfica nos permiten volver sobre la recepción general de la muestra y advertir y aprovechar la correlación entre abuso físico y verbal de las obras[4].

La «Exposición suiza de escultura al aire libre» fue creada por el director de un colegio, en 1954, con la intención de presentar con regularidad las diversas tendencias de la escultura en Suiza y de poner este «arte preeminentemente social» en

---

[2] Stanley Cohen, «Sociological approaches to vandalism», en *Vandalism*, ed. Cl. Lévy-Leboyer, pág. 51. Véanse también S. Cohen (ed.), *Images of deviance*, Harmondsworth, 1971; Colin Ward (ed.), *Vandalism*, Londres, 1973.

[3] Guy Houchon, «Criminologie du vandalisme», ponencia presentada a la Conferencia Internacional sobre el vandalismo, París, 27-29 de octubre de 1982, pero no impresa en sus actas (*Vandalism*, ed. Cl. Lévy-Leboyer), con referencia a L. Taylor, «Vocabularies, rethorics and grammar: problems in the sociology of motivation», en *Deviant interpretation*, ed. D. Downes y P. Rock, Nueva York, 1979, págs. 145-161.

[4] Para una presentación más detallada de este caso y sus fuentes, véase D. Gamboni, *Un iconoclasme moderne. Théories et pratiques contemporaines du vandalisme artistique*, Zúrich y Lausana, 1983, págs. 22-68.

contacto con un público amplio[5]. Bienne (Biel en alemán) es una pequeña ciudad industrial bilingüe (55.000 habitantes en 1980) que debía su desarrollo y su prosperidad a la relojería, la maquinaria de precisión, la fabricación de automóviles y la metalurgia. Su composición social (en su mayor parte clase trabajadora y media baja) y la falta de un local construido *ad hoc* explican también la elección del «aire libre» para la exposición. Cuando el creador de esta, que se había convertido en editor y se había marchado de la ciudad, abandonó su organización en 1972, fue confiada a una fundación que decidió celebrarla cada cinco años y nombró director artístico a Maurice Ziegler, director de una galería de arte de Zúrich. Poco después de esta redefinición, la crisis económica mundial golpeó a Bienne con especial violencia y duración, un cambio dramático que crispó las relaciones entre todas las actividades de patrocinio público, las autoridades locales y la población. En 1975 un intento de extender las sedes de la muestra, sacándola de los espacios cerrados, a las calles y plazas de la parte antigua de la ciudad se topó con algunas protestas verbales y agresiones físicas. Cinco años después, los organizadores intentaron de nuevo relacionar hasta cierto punto las obras con la vida cotidiana de sus habitantes, pero en vez de hacerlo escogieron una zona de la periferia situada cerca del lago, un colegio recién construido y una carretera principal. Aún se dejaban sentir los efectos de la crisis económica, un hecho que sin duda les impulsó a «aumentar la participación de la gente» al tiempo que afirmaban el rango de Bienne como «capital de la escultura suiza» contra una creciente competencia en los ámbitos del arte, la cultura y el turismo[6]. Se ideó una «parte didáctica» del evento para preparar y facilitar su recepción local; consistía en una introducción audiovisual a la escultura contemporánea (un proyecto que al final, sin embargo, hubo que desechar), pequeñas exposiciones adjuntas (proyectos de artistas que participaban en la muestra, documentación sobre el arte en lugares públicos, comentarios de los escolares sobre su ciudad), visitas guiadas y «estudios al aire libre» La prensa fue invitada a colaborar y publicó artículos de presentación, entrevistas, un concurso sobre esculturas y una encuesta sobre las obras que más les gustaban a los lectores.

A pesar de estos esfuerzos promocionales y pedagógicos, la exposición suscitó una reacción muy negativa en la población —aun antes de su inauguración el 31 de mayo— que continuó hasta su clausura el 24 de agosto de 1980. En concreto, cuarenta y cuatro de las ciento setenta y siete esculturas —de las cuales ciento siete estaban al aire libre— fueron deliberada y anónimamente dañadas o destruidas

---

Marcel Joray, «Aspects de la sculpture contemporaine», *Exposition s se de sculpture en plein air*, catálogo de la exposición, Bienne, 1954.

Texto de la conferencia de prensa sobre la exposición, 11 de mayo de 1979, Archivos ESE, Bienne.

Véase una lista completa de las obras afectadas con la descri en Gamboni, *Un iconoclasme moderne*, págs. 107-108.

El alcance de los daños causados ponía evidentemente en tela de juicio la *raison d'être* de la institución y amenazaba la posición política y social de sus organizadores y partidarios. Respondieron con el silencio y la negación, renunciando a toda acción legal contra los agresores, tratando de impedir que los periodistas diesen publicidad a los ataques, cancelando una conferencia programada sobre «Arte y vandalismo» y asegurando que el problema era irrelevante para la exposición. Una evaluación retrospectiva de la muestra de 1980 resumió esta interpretación oficial de la siguiente manera:

> Muchos se preguntaron cuál pudo ser la motivación secreta para aquellos ataques. La naturaleza de las obras afectadas nos invita a concluir que no hubo ninguna campaña antiarte sistemática detrás de las acciones, ya que se libraron obras provocadoras mientras que otras inofensivas fueron destruidas sin sentido. Más bien parece que la propiedad pública, al no pertenecer a un propietario evidente, tiene que llevarse la peor parte de diversos anhelos de destrucción, sin que estas fechorías estén motivadas por ninguna intención concreta o fundamentada[8].

Se requería, pues, la ampliación literal del significado de «vandalismo» para privar de toda especificidad al abuso de obras de arte. Se podría comprobar fácilmente, sin embargo, que no hubo un simultáneo aumento de los daños deliberados a otros objetos y que en Bienne no se observaron actos graves de vandalismo durante la exposición[9]. Además, la aparente heterogeneidad de los objetivos, invocada para probar la falta de sentido de las acciones iconoclastas, se basaba en la idea que tenían los organizadores de las esculturas «provocadoras» e «inofensivas», que ellos tendían a identificar respectivamente con las más «modernas» o las más «tradicionales». Esta idea estaba muy alejada de cómo percibían las obras los habitantes profanos, como observaron con cierta sorpresa los mediadores que llevaban las visitas guiadas a la exposición. Las obras «tradicionales» —es decir, figurativas— más atacadas fueron sobre todo desnudos femeninos, cuya dimensión erótica se captaba y en ocasiones indignaba más de lo que ellos habrían podido esperar.

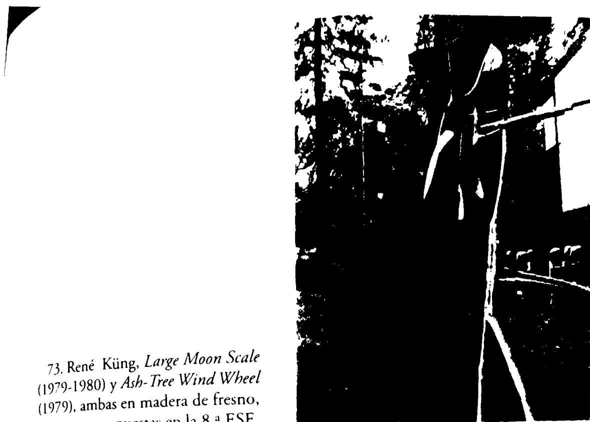
Los organizadores se declararon sorprendidos al ver que obras frágiles habían quedado intactas mientras que otras muy pesadas fueron derribadas, y que las esculturas exhibidas dentro de las salas —por su pequeño tamaño y sus componentes más delicados— habían sido por lo general respetadas a pesar de haber escasa vigilancia y a menudo pocos visitantes[10]. Estas observaciones se fundaban

---

[8] Rudolph Hadorn, «Die 7. schweizerische Plastikausstellung 1980 in Biel», *Neues Bieler Jahrbuch*, 1980, págs. 86-107 (pág. 103).

Carta de 2 de diciembre de 1981 del capitán E. Schweizer, de la Policía Cantonal Bernesa, a[illegible] autor.

Solo cuatro de las obras dañadas estaban en interiores. La información, de la que no se da ninguna fuente, fue recogida entre 1981 y 1983 en los archivos de la ESE y en numerosas entrevistas con las personas relacionadas con los hechos.

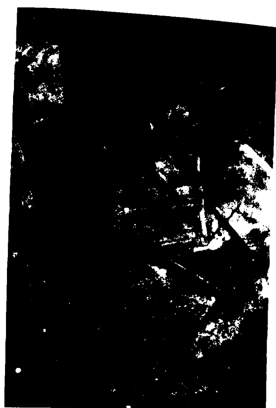


73. René Küng, *Large Moon Scale* (1979-1980) y *Ash-Tree Wind Wheel* (1979), ambas en madera de fresno, expuestas en la 8.ª ESE.

también en la presuposición de que los «vándalos» no reaccionaban a obras concretas sino que buscaban los objetos más convenientes y las circunstancias menos arriesgadas para desahogar su instintiva violencia. A falta de «razones», se invocaron diversos factores que debilitan las inhibiciones, tales como la juventud, la ociosidad y el alcohol. Evidentemente, esta opinión no podía explicar lo sucedido. Pero si se admitía que los ataques físicos formaban parte de la recepción de la muestra, el hecho de que se centraran casi exclusivamente en las piezas al aire libre era fácil de explicar, ya que era allí donde se veían frente a ellas los «visitantes involuntarios» —una expresión usada en el catálogo de la exposición— y no en las salas, en las que uno solo entraba si quería ver las esculturas[11] La distribución espacial de las obras dañadas guardaba clara relación con la proximidad de actividades cotidianas no culturales. Además podía verse implicada la imagen de la ciudad y sus habitantes. Una gran obra compuesta de elementos estandarizados, instalada delante de la estación de ferrocarril, fue condenada en cartas a la prensa y a las autoridades como «una vergüenza para nuestra hermosa ciudad de Bienne»; periódico publicó la respuesta de una personalidad cultural de la ciudad que sugería que los viajeros que llegaban por tren, lejos de sentirse escandalizados por aquel espectáculo, podían deducir de él que «aquí no tenemos mentalidad provinciana»

suisse de sculpture *chweizer Plastikausstellung Biel 1980*, atalogo de
1980, pág. 23.

Bieler Tagblatt, 8 de julio de 1980

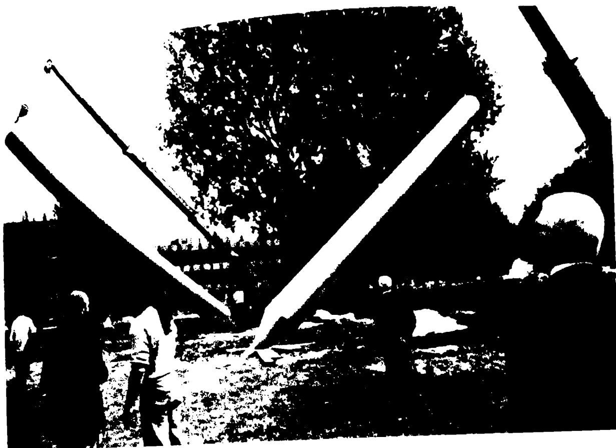


74. Anton Egloff, *Perfil de un vuelo* (parte), dañada durante la 8.ª ESE.

Esta obra, sin embargo, no fue atacada, quizá porque su rechazo había encontrado una expresión verbal en buena medida pública. También podría resultar tentador atribuir esta reserva a la masiva presencia de espectadores, pero el ataque se hubiera podido perpetrar durante la noche; en un parque integrado en la exposición derribaron una escultura de hierro singularmente pesada un domingo a primera hora de la tarde sin que nadie interviniera ni denunciara la fechoría, un hecho que da fe de la aprobación de la que disfrutaron los iconoclastas.

Si examinamos de forma sistemática qué obras fueron dañadas y cuáles no, podemos descubrir algunos rasgos recurrentes que pasaron por alto tanto organizadores como periodistas. Tienen que ver sobre todo con los materiales usados para las esculturas y con el modo en que se emplearon. Obras hechas de materiales tradicionalmente asociadas a las bellas artes, como el mármol y el bronce, o a la artesanía, como la madera, salieron bien libradas por lo general [73], mientras que los ataques se centraron en obras hechas de hormigón, plásticos, aluminio, acero, combinaciones inusuales y elementos *ready-made*. El aspecto concreto de los materiales podía modificar esta distribución general, como cuando el tratamiento y la exhibición de unas placas de bronce daban la impresión de planchas de hierro [74]. En este caso, el escultor suponía que el modo de destrucción era sugerido por la forma de su obra, y que la ausencia de pedestal, al eliminar el «umbral emocional», generaba un efecto provocador y contribuía a exponerla a lo que denominaba los «bajos instintos del hombre»[13]. Por otra parte, obras cuidado-

[13] Carta de 23 de agosto de 1982 de Anton Egloff al autor.



75. Jürg Altherr, *Construccion de acero XIIX* (1979-1980), durante su instalación en la 8.ª ESE.



Bernhard Luginbühl, *Cardinal*, 1979, en la 8.

samente ejecutadas en metal bruñido o pintado no fueron dañadas, gracias a la pericia técnica que requirieron su instalación y su equilibrio [75]. Queda claro, pues, que lo habitual fue que las obras sufriesen maltrato cuando su apariencia visual, a unos ojos no versados en la historia del arte moderno, no las convertía en ejemplo de «escultura» (sino de «industria», por ejemplo) y no manifestaba la competencia técnica concreta de su autor.

Corroboran esta interpretación los comentarios que se hicieron sobre obras determinadas o sobre la exposición en su conjunto y numerosos ejemplos de iconoclasia verbal. El director artístico recordaba que cuando se erigió la primera escultura en una esquina, una transeúnte dijo: «¿por qué no tiran esta porquería directamente al lago? ¡Se resolvería el problema!»[14]. La declaración más reveladora fue la que hizo un bedel del colegio recién construido en cuyas dependenci se instalaron muchas esculturas, en respuesta a una encuesta en la prensa:

> Hay algunas cosas buenas, pero, si usted me pregunta, se han incluido también muchas que no tienen nada que ver con el arte. Por ejemplo, esas esculturas de hierro [76] cualquiera que sepa soldar las puede hacer. Por otro lado, las de madera que hay por allí, junto al lago, no me parecen mal, no todo el mundo puede hacerlas. He oído decir a muchos que pasaban que eso no es arte. Les parece una verdadera lástima que pongan un montón de herrumbre en el enlosado nuevo, y luego se encuentra uno en la ropa unas manchas de herrumbre que no se pueden quitar. Mis compañeros y yo ya nos hemos planteado dejar nuestros empleos como bedeles y dedicarnos al arte. Uno de ellos es cerrajero y yo soy fontanero; soldar esas cosas, eso podemos hacerlo nosotros también[15].

El rechazo del «montón de herrumbre» nos recuerda las objeciones que se hicieron al *Arco inclinado*, de acero cortén, e incontables esculturas modernas de aspecto oxidado; es sin duda un estereotipo del abuso del arte en lugares públicos. Un periodista comentó en Bienne que, para muchos, esos materiales eran «feos, antiestéticos, fríos, sucios, hasta tal punto que la obra misma era olvidada por completo», y añadió que, aun cuando el óxido acabara estabilizándose, el suelo sobre el que estaba la escultura quedaría manchado[16]. Está claro que los espectadores sin educación artística que se topaban con las obras en su entorno cotidiano tenían todas las razones para interpretarlas y evaluarlas con arreglo a códigos extrínsecos, en los cuales —por ejemplo— el óxido denota un objeto degradado como consecuencia de descuido, mal uso o abandono, y debe ser evitado porque mancha y puede causar el tétanos. Por supuesto, conociendo la exposición, no

---

[14] Pierre Rothenbühler, «Jean Tinguely, êtes-vous un charlatan?», *Biel/Bienne*, 12 de junio de 1980.

Ernst Rieben, «Alltags-Stimmen zur Schweizerischen Plastikausstellung in Biel: "respektable Dinge, die einem zusagen können"», *Berner Zeitung*, 30 de julio de 1980.

[16] Isabelle van Beek, «La sculpture en fer», *Journal du Jura*, 27 de junio de 1980.

podían confundirlas con basura, pero el hecho de que unas obras de arte, por su estatus asociadas al valor y a la conservación, tuviesen apariencia de basura no podía sino chocarles como una contradicción, una paradoja o un fraude. Para los no iniciados —y para la mayoría de los legisladores y aseguradores, como veremos después— el valor de un objeto estético debe ser resultado del trabajo añadido al material. El juicio del bedel demuestra que la competencia artística se medía por comparación con la capacidad técnica del propio espectador. Este es otro *locus communis* todavía más famoso de la crítica popular de arte, como testimonia el título elegido para una exposición de caricaturas sobre el arte moderno: «¡Un niño de seis años podría hacerlo!»[17] Pero si queremos entender las condiciones de la recepción (incluida la iconoclasia) del arte en lugares públicos, y a veces en los museos, hay que tomar en serio esta crítica. A muchos espectadores de Bienne las esculturas les parecieron objetos inútiles, arbitrariamente dotados de un elevado valor financiero, a cuya ejecución debían los artistas un considerable prestigio social sin haber manifestado en ellas unas capacidades profesionales comparables con las exigidas cotidianamente a los mismos espectadores, para un beneficio material y simbólico muy inferior. Esto, desde luego, no era privativo de la ciudad, pero las circunstancias locales e históricas ayudan a explicar por qué el subsiguiente rechazo adquirió tan inhabituales dimensiones. La composición social de la ciudad daba especial peso a este tipo de percepción: entre sus habitantes había trabajadores dedicados a los mismos procesos materiales usados en obras que no aspiraban a la perfección técnica, y la crisis económica convirtió las habilidades profesionales en un desiderátum vital, pero insuficiente para garantizar un empleo permanente. En este contexto, la exención de normas y necesidades comunes de la que los artistas parecían disfrutar debió de tener el efecto de una provocación, y el reconocimiento colectivo de su valor que la exposición al aire libre implicaba resultaba ofensivo como intensificación simbólica de una dominación social.

No es ninguna sorpresa que obras hechas principalmente con elementos preexistentes o cuya ejecución no se debiera al propio artista fueran también blanco favorito de la crítica. Así, los espectadores rechazaron una escultura de Max Bill hecha de troncos («uno aprende a hacer eso en la mili»), y no podemos dejar de interpretar la expresión irónica de un trabajador de la ciudad [77] que participó en la instalación —el escultor mira a la cámara con el catálogo en la mano— como un comentario sobre el proceso en el que interviene. En cuanto a la obra más cercana al concepto de un *ready-made*, la *Video Blind Piece* de Gérald Minkoff **[126, 127]**, fue tratada literamente como basura. Presentaremos el caso con más detalle en el capítulo 14, pero hemos de señalar de inmediato que la persona que

---

George Melly y J. R. Glaves-Smith, *A child of six could do it!*, catálogo de la exposición, The Tate Gallery, Londres, 1973



77 Max Bill delante de su *Escultura pabellón hecha con 16 maderos redondos* (1969/76/80), en la 8.ª ESE.

la atacó —el único «vándalo» identificado en Bienne—, lejos de responder al estereotipo del joven ebrio y ocioso, era el propietario de una empresa de jardinería, sobrio y de mediana edad. Un hecho que se subraya en la conclusión de una conferencia sobre el vandalismo organizada en Mesina en 1979: «el vándalo» es en lo esencial «un individuo corriente, una persona normal que actúa en unas condiciones especiales»[18].

Otra confirmación de esta interpretación nos la proporciona la modalidad intermedia de la pintada o *graffiti,* que combina la intervención física y el comentario verbal. En la escultura ridiculizada como «montón de herrumbre» por el bedel del colegio escribieron «Arte-mierda, idiotez», una violenta inversión simbólica que le volvía las tornas del valor social a la obra de arte y devolvía el juicio de imbecilidad a sus legítimos usuarios. (La primera de estas dos alusiones difamatorias fue expresada literalmente depositando excrementos encima de una escultura en forma de sillas y dentro de otra titulada *Caballo de Troya).* Otra apropiación gráfica transformó una obra abstracta de Hans Aeschbacher, artista fallecido poco antes al que la exposición de 1980 dedicó una pequeña retrospectiva, en una lápida funeraria para la ciudad **[78]**. Además de su efecto visual, esta interpretación adquirtía particular relevancia por las connotaciones funerarias de la losa, el uso de formas similares en la escultura funeraria moderna y la tensión

---

Ch. Nilsson, en *Il vandalismo dei giovani, aspetti sociologici, psicologici e giuridici*, Milán, 1981, pág. 580. En cuanto al estereotipo del vándalo, Colin Ward afirmó que «es un adolescente varón de clase trabajadora» *(Vandalism,* pág. 13).



78. Hans Aeschbacher, *Figura II*, 1962, con la pintada «R.I.P. Biel» (Biel es el nombre alemán de Bienne), en la 8.ª ESE.



79. «Fritzli», *La cosa*, añadida de forma anónima a la 8.ª ESE.

existente entre la exposición y la situación económica de Bienne, como observó el alcalde en su discurso inaugural cuando comentó las dimensiones monumentales de una serie de obras como «una zanja en relación con los acontecimientos que han marcado nuestra ciudad durante estos mismos últimos años»[19] No obstante, se emplearon otros medios para comentar la muestra, en especial un equivalente a las posteriores «esculturas Trabant» de Berlín **[63]**, unos objetos espontánea y anónimamente introducidos entre las obras oficiales. En concordancia con la aspiración del bedel-fontanero de cambiar de ocupación, por lo general estaban hechos de metal soldado y parecían concebidos no tanto para dar prueba de la destreza de sus autores como para poner en solfa la de los escultores profesionales. El más explícito era técnicamente el más sencillo e iba acompañado de nombre y título: «Fritzli» («Pequeño Fritz», probablemente un seudónimo), *La cosa* **[79]**.

También se podían encontrar críticas en la prensa local, que no se conformó con servir de correa de transmisión a los organizadores. Una periodista que comentaba la exposición con regularidad mostraba inclinación a expresar las reacciones negativas de sus lectores al tiempo que fingía invitarlos a ser tolerantes y

---

Archivos de la ESE.

curiosos[20]. Otro entrevistó agresivamente al director artístico y al escultor Jean Tinguely, dando voz a la confusión, cuestionamiento y crítica de una parte de la población[21]. La *Berner Zeitung* justificó la encuesta que recogió entre otras la declaración del bedel del colegio diciendo que «además de lo que piensen los espectadores y los consumidores del arte, la opinión de quienes se ven cotidiana y directamente frente a las esculturas también forma parte del debate en torno a la exposición»[22]. Pero los periódicos solamente lanzaron sus ataques en la eufemística forma del humor, la mayoría de las veces mediante caricaturas. Estas desarrollaron el tema de una supuesta imposibilidad de distinguir entre arte y no-arte y hablaremos de ellas en el capítulo 14. Ya cinco semanas antes de la inauguración de la muestra, el *Journal du Jura* publicó, con el hiperbólico título «Un escultor de genio», una fotografía en la que se veía un detalle mecánico de la obra de Tinguely en construcción; aunque el documento podría representar un rincón de cualquiera de los numerosos talleres de la ciudad, el pie de la foto lo describía irónicamente como «la prueba de que el gran Tinguely está realmente manos a la obra en Bienne»[23].

Pero, como es lógico, la prensa expresó primordialmente manifestaciones de buena voluntad cultural. El autor de la antedicha encuesta destacaba que los consultados querían entender las obras y lamentaban que hubiera que comprar el catálogo para recabar información; el director de una cafetería cercana a la muestra resumió las quejas de sus clientes diciendo que el catálogo mencionaba solamente «los autores y los materiales de las esculturas, mientras que las ideas y reflexiones de los artistas no se expresaban»[24]. Estas observaciones indicaban importantes deficiencias y contradicciones en las intenciones de los organizadores, las cuales salieron también a la luz en la entrevista con Tinguely y Maurice Ziegler. Cuando el periodista afirmó que el «ciudadano de a pie» se preguntaba si era «capaz de entender esas cosas» y cómo había de hacerlo, el director artístico contestó que el arte tenía que ver con las emociones más que con el intelecto y que era preciso decir a la gente que «no hay nada que entender»; y cuando el entrevistador mencionó que los divertidos e informales títulos de Tinguely ayudaban a «la gente» a entender sus obras, Ziegler dijo que había que suprimir los títulos. No hace falta decir que esta idea de una innata disposición a gozar del arte, sofocada por las palabras y la «intelectualidad» (lo que Nelson Goodman denomina «teoría de Tingle-Immersion»), no podía sino debilitar los esfuerzos realizados para «ir al en

---

Véase más arriba el juicio sobre el metal oxidado.
Rothenbühler, «Jean Tinguely».
Rieben, «Alltags-Stimmen».
Mtj, «Un sculpteur de génie»,
Rieben, «Alltags-Stimmen».

cuentro del público»[25]. El periodista observó con razón que «el transeúnte que no se dedica al arte... ve que ciertas personas, los artistas, exhiben algo que a otras personas les parece muy bien... pero se siente excluido de este empeño»[26]. De hecho, las reacciones negativas a la exposición —incluidas las iconoclastas— demuestran que su extensión a unos espacios que son escenario de actividades cotidianas se percibía como una invasión y generaba un sentimiento de doble exclusión: de las prácticas culturales que daban sentido a las esculturas y de los lugares públicos temporalmente dedicados a esas prácticas. Se infiere que, lejos de reducir la diferenciación entre el iniciado y el lego, la eliminación de barreras arquitectónicas y espaciales la evidenciaba y la dramatizaba, haciendo que pareciera estar situada únicamente dentro de la persona.

Ya hemos mencionado la interpretación oficial de los ataques como acciones gratuitas, sin sentido y sin motivo. Formaba parte de una condena que estigmatizó a los «vándalos» como unos borricos cobardes. Aun reconociendo la «incomprensión del público», la periodista que se especializó en el doble (y confuso) lenguaje afirmó que «ir más allá y destruir o prender fuego a un obra, eso es un gesto sin sentido por ser anónimo»[27]. La misma autora definió a los desconocidos destructores como «aquellos que, en la vida, nunca serán capaces de "firmar" su obras». El «vandalismo» era así reveladoramente definido como el infame reverso de la creación artística, con una correspondencia simétrica que une su anonimato a la firma célebre, su «carencia de propósito» al «desinterés» estético. (Stanley Cohen observó también que «el vandalismo es visto como una inversión de la época puritana que exige que las acciones sean realizadas por una razón reconocible y utilitaria»)[28]. Sin embargo, otros comentaristas, con más criterio y menos implicados en intereses locales, propusieron interpretaciones perceptivas. El escritor Peter Bichsel declaró que aunque los «vándalos de Bienne» no contaban con su comprensión ni con su simpatía, entendía no obstante que «la escultura tiene que ver con gigantismo, fuerza, poder y dominación» y puede provocar agresiones «porque seguimos imaginando un príncipe detrás de ella, un príncipe que la ha encargado y pagado»[29]. Una percepción similar del tema de la dominación la expresó el crítico de arte Peter Killer, quien sin embargo debilitó su argumento al limitar el papel del arte al de un chivo expiatorio. Para él, en tanto que Erich Fromm había explicado la vandalización del arte como una reacción patológica de odio a unos objetos valorados por muchos,

---

Nelson Goodman, *Languages of art: an approach to a theory of symbols*, 2.ª ed., Indianápolis, 1976, pág. 112.

26 Rothenbühler, «Jean Tinguely».

I. van Beek, «Erica Pedretti, la sculpture-objet», *Journal du Jura*, 11 de julio de 1980.

28 S. Cohen, «Campaigning against vandalism», en *Vandalism*, ed. Ward, págs. 215-218 (pág. 217).

P. Bichsel, «Das Reiterstandbild und die Muschel», *Die Weltwoche*, 1980, reproducido en Willy Rotzler, Hans Baumann y P. Bichsel, *Raffael Benazzi*, Zúrich, 1981, págs. 197-201.

> hoy, sin duda, sucede lo contrario: el arte provoca odio porque es amado por una minoría y presentado ante el público porque concuerda con la idea de gusto de una élite. Enterarse de que las decisiones que determinan la vida y modifican el entorno se toman cada vez más frecuentemente sin tener en cuenta los intereses de la mayoría produce una sensación de impotencia que puede llevar a la resignación o a una descarga agresiva. Uno se venga de «los de arriba», por ejemplo, derribando, degradando o pintarrajeando obras de arte oficialmente patrocinadas que obstruyen el paso en lugares públicos. Uno dice una cosa y quiere decir otra[30].

Otros, especialmente los artistas, no se dieron por satisfechos con las explicaciones que convertían las obras degradadas en objetivo indiferente de acciones sin sentido. Con frecuencia se consolaron pensando que una reacción negativa es mejor que ninguna reacción, y que la agresión atestiguaba el poder de la escultura. Algunos llegaron a considerar la violencia ejercida sobre las obras una réplica a otra violencia contenida en ellas, pero valoraban esta última como una dimensión subversiva mientras que veían «reminiscencias nazis» o síntomas de una atmósfera fascistoide en el creciente rechazo del arte[31]. Esta interpretación indirectamente positiva del significado del «vandalismo» dio un paso más allá con un comentarista que, relacionando de forma excepcional los acontecimientos de Bienne con la historia de la iconoclasia, propuso extraer de ellos el siguiente silogismo: el arte libre siempre ha sido atacado, el arte moderno es atacado, luego es libre. Escribió que aquellos a quienes la libertad otorgada al arte por el público y por el Estado les parecía la de un bufón tenían razones para alegrarse por los recientes ataques: «Ellos recuerdan que los iconoclastas, al menos —desde Abraham destrozando los ídolos hasta los jóvenes amotinados contra el teatro de la ópera—, nunca negaron su respeto al arte como su enemigo número uno. Déspotas de todos los tiempos, muertos de miedo, han vigilado y vigilan muy de cerca el arte, al que no es posible derrotar ni siquiera con la censura y las sanciones. Por sus enemigos lo conoceréis»[32]. Una relación concreta entre la «provocación« artística y las expectativas públicas fue la que describió en su entrevista Jean Tinguely, rememorando su «tradición de Bienne»:

---

[30] P. Killer, «Bieler Plastikausstellung: fast ein Drittel der Ausstellungsstücke versehrt», *Tages-Anzeiger*, 29 de agosto de 1980.

[31] Entrevista con el arquitecto Alain Tschumi, codirector de la ESE, 13 de agosto de 1982; J. Tinguely en Rothenbühler, «Jean Tinguely».

[32] Henri Paucker, «Kunstvandalen in Biel. Der Feind Nummer Eins», *Wir Brückenbauer*, 5 de septiembre de 1980. La alusión a «jóvenes amotinados contra el teatro de la ópera» se refiere a los graves disturbios sociales que marcaron el verano de 1980 en varias ciudades suizas (pero no en Bienne); en Zúrich, la primera «manifestación juvenil» fue organizada en protesta por la subvención de 61 millones de francos para la reparación de la ópera, en comparación con los medios puestos a disposición de actividades culturales menos tradicionales.



80. Roland Lüchinger, *Escultura en acción*, 1980, tras sufrir daños.

> Una vez expuse una «escultura acuática» que deliberadamente consideraba provisional. Forjé algunas herramientas más y fijé malamente las cañerías para que saliera agua también a los lados. Mi conducta fue doblemente perversa porque sabía que estaba torpemente hecho... y no obstante tenía cierto encanto. Cuando brillaba el sol apareció un arcoíris. Por una parte era bonito y encantador, por otra era malo y malvado, para que la persona que tiene que hacer cada día un trabajo de precisión primero se enfade y luego, quizá, se ponga pensativa...[33].

Evidentemente, en 1980 la mayoría de las personas no llegaron hasta el extremo de ponerse pensativas en el sentido que el artista esperaba. El sino de un ingenuo intento de convertir la «agresividad del público» en una supuesta participación en la creación artística ilustra todavía mejor las relaciones «perversas» establecidas entre la recepción esperada y la real: los cuatro martillos atados con cuerdas a la base de la *Escultura en acción* de Roland Lüchinger **[80]**, que los espectadores

Rothenbühler, «Jean Tinguely». La obra descrita por el escultor era *Fuente n.º 4*, expuesta en la ESF. de 1962.

debían utilizar para doblar el paralelepípedo exterior de plancha de hierro sobre el cilindro interior de acero, fueron robados y probablemente empleados en otros trabajos que no exigían intervención física. De una manera análoga, los instrumentos de integración cultural propuestos por la exposición en su conjunto fueron rechazados y utilizados contra sus legítimos poseedores.

«Gusto bárbaro» y violencia simbólica

Ya hemos visto hasta qué punto hay que tener en cuenta los factores concretos de tiempo y lugar en la interpretación del estallido iconoclasta de 1980 en Bienne. A los elementos estructurales y coyunturales mencionados, podemos añadir los efectos combinados de una meteorología continuamente adversa, de algunas deficiencias técnicas no deseadas en algunas de las esculturas y de la lenta reacción por parte de los organizadores a las degradaciones, que colocaron a los «espectadores involuntarios» ante objetos cuyo mal aspecto estaba quizá muy alejado de las intenciones originarias de los artistas y que pudieron rebajar el umbral psicológico opuesto a la agresión física[34]. Todo esto, sin embargo, explica las dimensiones alcanzadas por el fenómeno más que el fenómeno mismo, y los demás factores identificados poseen una relevancia general.

Los análisis sociológicos del gusto y la dominación elaborados desde la segunda mitad de los sesenta por Pierre Bourdieu son de especial interés para ilustrar estas cuestiones más amplias. El estudio de los usos no profesionales de la fotografía y de las visitas a los museos europeos le permitió definir los instrumentos de percepción y valoración que aplican a los objetos estéticos las clases populares y los sectores de la clase media menos dotados de «capital cultural», en referencia a lo que Kant había calificado negativamente como «gusto bárbaro». Estos instrumentos equiparan las normas estéticas y las sociales, sometiendo así las obras a las exigencias del decoro, la moral y lo placentero; equiparan «lo que complace» y «lo que produce placer», así como el interés y valor de la representación y de lo representado; exigen que una obra cumpla una función —aunque solo sea la de signo— y acuden a ella buscando la inequívoca expresión de un significado que trasciende el significante[35]. En suma, rechazan la separación misma de la esfera estética y los criterios y normas comunes en los que se basaban y se siguen basan-

---

[34] Es bien sabido que los inmuebles «abandonados, inacabados o mal mantenidos» tienen más probabilidades de ser dañados; véase por ejemplo Stanley Cohen, «Property destruction: motives and meanings», en Ward, *Vandalism*, págs. 23-53 (pág. 50).

[35] Véanse en especial P. Bourdieu *et al.*, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographi*, París, 1965, págs. 113-133; P. Bourdieu y Alain Darbel, *L'amour de l'art. Les musées d'art europée et leur public*, 2.ª ed., París, 1969, págs. 73-74; P. Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jug ment*, París, 1979, págs. 33-67

do el «gusto puro» y el arte autónomo. Se infiere que su interpretación de las propiedades de las obras de arte modernas (por ejemplo, la superficie oxidada del acero cortén), aun cuando suponga una mala interpretación por lo que respecta a las intenciones artísticas, posee con todo cierta relevancia y valor heurístico porque el «gusto bárbaro» sirve como contraste para todos los gustos más o menos legítimos y rivales.

Los gustos, formados a través de la familia, el ambiente y la escuela, expresan visiones del mundo y relaciones con él. El goce desinteresado de objetos carentes de función, que constituye el modelo autorizado de percepción estética, implica una distancia fundamental respecto de la necesidad económica y de aquellos que están atados a ella, como dejó bien patente el caso de Bienne. Pese a sus ambiciones de emancipación, la cultura y las prácticas culturales contribuyen también por tanto a los modos de dominación que —en la antítesis política de los regímenes totalitarios o autoritarios— «esperan que la integración simbólica de las clases dominadas se produzca por la imposición de necesidades, no por la inculcación de normas»[36]. Los intentos democráticamente motivados o justificados de ensanchar el círculo de quienes participan en la «cultura» pueden, como hemos visto, reforzar este fenómeno en vez de debilitarlo, más aún porque la lógica de la innovación artística y la distinción social tienden a equiparar divulgación y vulgarización y a perpetuar la discrepancia entre obras y expectativas. Bourdieu denomina «violencia simbólica» a una violencia que implica no ser percibida como tal por ejercer sus efectos. En Bienne, la violencia verbal y física puede entenderse como una respuesta a la violencia de este tipo, que se hace más perceptible de lo habitual por la naturaleza y magnitud del intento y por las circunstancias adversas. Otra interpretación del rechazo de los materiales no tradicionales, propuesta por Colin Ward, se puede conciliar con la misma explicación general: en el transcurso de una reunión organizada entre los inquilinos de los Docklands de Londres «que se sintieron ultrajados por una escultura abstracta, obsequio del Consejo a su finca», y el arquitecto y escultor, resultó que los primeros «pensaban que les habían enjaretado un cargamento de vieja madera de desecho y *objets trouvés*, mientras que otras fincas tenían minerales perfectamente certificados como piedra y bronce. La señal enviada como "arte" fue recibida como "ciudadano de segunda"»[37]

Como el «vandalismo» en general, los ataques contra el arte en espacios públicos pueden ser definidos, pues, como una forma de «protesta social»; uno y otros pueden tener características comunes en sus objetivos (como ser de propiedad pública y no privada, o hallarse ya en un estado de degradación), contexto y autores[38] Pueden asimismo ser vistos como una manera ilegítima de apropiarse de la

P. Bourdieu, *La distinction*, pág. 172.

Ward, *Vandalism*, págs. 15-16.

38 *Ibid.*, págs. 19, 50-51

«esfera pública» o de resistirse a una ocupación o gestión autoritaria de ella, y denunciarlas[39]. Hasta cierto punto, estos elementos comunes tienen su origen en el hecho de que objetos estéticos y no estéticos pueden ser percibidos y resultar molestos por simbolizar los mismos elementos, tales como el poder, la riqueza, el Estado, etc. Sin embargo, esta comunidad, semánticamente no específica, sólo puede explicar una pequeña parte de los abusos contra obras de arte en espacios públicos, tanto en términos cuantitativos como cualitativos. Como hemos visto, la dinámica social y estética del arte y la cultura está directamente en juego en las acciones que toman como blanco sus ejemplos. Numerosos casos atestiguan que esto no es un hecho limitado a una época y un lugar dados.

¿UNA «NUEVA ICONOCLASIA»?

Si la recepción de la ESE de 1980 fue excepcional por su alcance, los ataques y degradaciones se han convertido en un rasgo normal de las muestras temporales y permanentes en espacios públicos. A pesar de su omnipresencia, ninguna investigación sistemática proporciona o hace posible una comparación de lugares y acciones con base estadística. Pero una perspectiva amplia pone de manifiesto que ningún tipo de zona o de obra está excluido en un principio. El contexto social y espacial no tiene por qué ser el de una ciudad industrial, como testimonia la quema de una escultura hecha de material sintético en los terrenos de la Universidad de Constanza[40]. Ni siquiera tiene por qué ser una ciudad; el arte rural puede ser atacado también. En 1985, cuatro de las once obras instaladas cerca del dique de Cuxhaven, en Alemania, para el segundo «Simposio de la costa del mar del Norte» fueron destruidas intencionadamente; el organizador era un artista de Cuxhaven, Wulf Kirschner, cuyas esculturas de metal, tituladas *Gorros del viento* y situadas en la costa, habían sido derribadas cuatro veces, la primera mediante un vehículo de obra[41]. Al norte de Hälsingborg, en Suecia, Lars Vilk tuvo que pasar por varios pleitos para mantener su escultura de maderas arrojadas por el mar *Nimis*, construida en un período de cuatro años y medio, en contra de la población de la ciudad. Joseph Beuys acudió en su ayuda y compró la obra, pensando que un nombre famoso actuaría como una garantía, pero ello no impidió que fuese que-

---

Sobre la «esfera pública» como concepto polémico que incluye dimensiones de contexto espacial e interacciones sociales, véase André Ducret, *L'art dans l'espace public. Une analyse sociologique*, Zúrich, Seismo, 1994, págs. 143-144, con referencia a Jürgen Habermas y Richard Sennett.

[40] Friedrich Gräsel, *Röhrenplastik* (fotografía de la escultura quemándose y ya quemada en W. Grasskamp, «Warum wird Kunst im Aussenraum zerstört? Künstlerischer und kultureller Raum», en *Kunst-Bulletin*, abril de 1984, págs. 2-7, pág. 5, sin mención de fecha).

[41] Jörg-Uwe Albig, «Vandalen zerstören Kunst in der Natur. Volkszorn auf "Windmützen" und "Wettenfenster"», *Art*, núm. 5, 1985, pág. 8.



81. Henry Moore, *Rey y reina*, 1953, en Glenkill Estate, Dumfries, decapitadas en marzo de 1995.

mada una noche, en enero de 1985[42]. En marzo de 1995 serraron las cabezas de *Rey y reina*, escultura en bronce de Henry Moore colocada en la ladera de una remota colina, cerca de una carretera secundaria de Escocia **[81]**. La obra, comprada en 1954 por un director de Jardine Matheson, había sido instalada sobre un afloramiento rocoso en su propiedad familiar, en las proximidades de Dumfries; se decía que a Moore, que había visitado el lugar, le encantaba que una pareja real vigilase la frontera entre Escocia e Inglaterra. Junto con otras cinco esculturas de Moore, Epstein y Rodin, se había convertido en una importante atracción turística en la región, pero los propietarios también habían recibido cartas insultantes en las que les preguntaban cómo se atrevían a profanar el campo con «horrorosos pedazos de metal y cosas por el estilo», de modo que se puede considerar como posibles responsables de la fechoría a enemigos del arte moderno y a activistas políticos[43]. Pero no es únicamente el arte moderno el afectado, como corrobora ampliamente un artículo aparecido en *The Burlington Magazine* en 1976 sobre el daño causado a esculturas florentinas por turistas y habitantes. Los turistas no

---

Albig, «Vandalen zerstören Kunst in der Natur».
«Moore's King and Queen beheaded by vandals», *The Herald*, 21 de marzo de 1995; Alison Daniels, «Vandals behead £ 1 m Moore bronze», *The Scotsman*, 21 de marzo de 1995.



82. Erwin Rehmann, *Maternidad*, 1950, fotografiada en septiembre de 1982. Esta escultura fue comprada en 1955 por la ciudad de Bienne e instalada en el patio de la École des Prés Ritter.

siempre se conformaban con recoger fragmentos caídos, como los del brazo derecho de Cristo en el grupo en mármol de Sansovino, sobre la Puerta del Paraíso del Baptisterio, que quizá fueron a parar —como dijo un periódico de la ciudad— «a la repisa de alguna chimenea de Milwaukee al lado de las estatuillas del *David*», sino que también parece que escogían sus presas, por ejemplo una piña de mármol que decoraba la basa del *Perseo* de Cellini, que se halla en la Loggia dei Lanzi. Además, la «caza de *souvenirs*» difícilmente podría explicar la decapitación de la figura de *La Verdad descubriéndose al Arte* en el monumento a Nikolai Demidoff, obra de Lorenzo Bartolini; el editor de *The Burlington Magazine* censuró la deliberada desatención a la escultura neoclásica por parte de las autoridades responsables de la conservación del patrimonio cultural de la ciudad[44].

Esta degradación voluntaria, casi ubicua, incluso se incrementa si pasamos de los ataques y daños espectaculares a intervenciones menores, a veces no fáciles de discernir. Con el propósito de poner las cosas en su contexto, visité la mayo-

---

Editorial, *The Burlington Magazine*, CXVIII
núm. 874, enero

ría de las esculturas expuestas de forma permanente en los espacios públicos de Bienne mientras estaba investigando la ESE de 1980; me di cuenta de que eran pocas las que no mostraban algún rayón o pintada o cuyas concavidades no se hubiesen convertido en cubo de basura. Un examen al azar en otros lugares lleva camino de confirmar que esto no es un rasgo específico de una ciudad concreta. La «apropiación para cubo de basura» es especialmente interesante, ya que expresa de manera no menos fácil e inocua pero igualmente eficaz la profanación de una obra dada o de su tipo como «basura» **[82]**. Estos ataques en tono menor pasan inadvertidos, comprensiblemente, a casi todo el mundo menos a sus autores, pero pueden resultar aún más reveladores como parte de la recepción habitual de unas obras de arte accesibles a todos y como síntoma de una «psicopatología de la vida cotidiana» en el sentido en que la entendía Freud.

Otro tipo habitual de apropiación no autorizada es añadir a obras de arquitectura o escultura, o más raramente pintura, una firma, que puede ir acompañada de una referencia a fecha y procedencia. Es particularmente frecuente en zonas turísticas y puede que guarde relación con la llamada caza de *souvenirs*, aunque lo que hace es sumar, no restar. Tal vez nos cueste considerar este uso de las pintadas, de larga tradición, como agresión o crítica, pero Louis Réau, defendiendo como siempre el orden cultural contra toda infracción, nos da otra clave a este respecto: «Son innumerables los simplones que, armados con una tiza o una navaja, aspiran a perpetuar su estupidez inscribiendo sus oscuros nombres en fachadas de iglesias, rostros de figuras funerarias o espejos de palacios nacionales»[45]. Un siglo antes, Rodolphe Töpffer había mostrado más simpatía por la gente sencilla al comentar el descubrimiento de un nombre «groseramente tallado en letras mayúsculas» en una roca, en los Alpes. Para él, la «estúpida vanidad» comúnmente atribuida a los autores de esas firmas era «tan legítima y más excusable quizá que la de esos monarcas que hacen grabar en monumentos, arcos triunfales, bronce y mármol sus nombres y virtudes, favores y victorias»[46]. Réau y Töpffer contraponen dignidad, fama y eternidad a oscuridad, estupidez y transitoriedad; el primero toma partido y no tolera que nadie traspase la línea; el segundo deduce del ideal de igualdad que todas las personas son —hasta cierto punto— dignas de ser conocidas y recordadas. Esta contraposición puede ayudar a explicar que las firmas no autorizadas en objetos culturales (en los propios «monumentos, arcos triunfales, bronce y mármol») no representan solamente un intento de escapar a la muerte y al olvido, sino de desinflar la celebridad y la valía, o incluso una protesta contra la distribución desigual —socialmente determinada— de la visibilidad, la consideración y la du-

---

L. Réau, *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français*, París, 1959, I, pág. 19 (1994, pág. 17).

46 R. Töpffer, *Nouveaux voyages en zigzag à la Grande-Chartreuse, autour du Mont-Blanc, dans les vallées d'Hérens, de Zermatt, au Grimsel, à Gênes et à la Corniche*, París, [1854], págs. 193-194.

ración. El siguiente capítulo mostrará que estos motivos son fundamentales en la destrucción del arte en el interior de instituciones culturales.

Pero los ataques contra el arte en espacios públicos no se limitan a in[illegible] menores, ni siquiera a acciones individuales y clandestinas. En 1965, [illegible]bronn (sudoeste de Alemania), alguién utilizó un taxi para tratar de derri[illegible] polémica estatua de una fuente; era obra de Dieter Läpple y simbolizaba la ciudad[47]. La noche del 1 al 2 de septiembre de 1983, un centenar de habitantes del distrito de Zevenhuizen, en Apeldoorn (Holanda), ciudad residencial y plaza fuerte (148.745 habitantes en 1995), a poca distancia del célebre Kröller-Müller Museum, arrancaron del suelo cuarenta y nueve lápidas rectangulares que formaban parte de una obra de Evert Strobos, comprada por la ciudad por 180.000 gulden y en proceso de instalación **[83]**. Estaban presentes periodistas y policías, los pri[illegible]meros tomando fotografías del acontecimiento, los segundos evitando int[illegible] porque «una acción represiva solo podría conducir a una escalada en esta [illegible] manifestación de hostilidad»[48]. En Holanda, las destrucciones intenciona[illegible] obras de arte en lugares públicos han adquirido repetidamente dimensiones [illegible]les o colectivas en las últimas décadas, por ejemplo en 1961, 1973 y 1993, y los comentaristas tuvieron la impresión de que el número de casos iba en aumento. La palabra «iconoclasia» *(beeldenstorm)* se usó a la par de «vandalismo» e incluso se invocó una «nueva iconoclasia» en relación con el antecedente del siglo XVI[49]. En 1993, una organización de artistas de La Haya decidió crear un centro de documentación sobre el tema y una línea telefónica dedicada a recoger la información actual[50]. Este excepcional desarrollo e interés suponía un intento de entender las causas del fenómeno más que su simple denuncia, como atestigua una caricatura de 1985 sobre el tema, en sí misma un hecho inhabitual. Marido y mujer visitan una exposición al aire libre; al contemplar unas obras dañadas, afirman que «el vandalismo ha sido siempre un problema típicamente holandés» y lo relacio-

---

Rolf Kroseberg, «Das "Käthchen" ist sehr standfest. Versuchter Anschlag auf die umstri Heilbronner Plastik», *Die Welt*, 3 de agosto de 1965.

48 «Kunstwerk in Apeldoorn moet het ongelden», *Gelders Overijsselse Courant*, 2 de septiembre de 1983; véase también «Kunstenaar reageert op vernielen kunstwerk», *Gelders Overijsselse Courant*, 3 de septiembre de 1983; Rob Hirdes, «Vanuit een helikopter zag 't er toch heel aardig uit...», *Arnhemse Courant*, 6 de septiembre de 1983; Willem Ellenbroek, «Kunst meer dan ooit vogelvrij verklaard», *De Volkskrant*, 8 de septiembre de 1983.

49 Véanse por ejemplo «Beeldenstorm van vandalen te Groningen», *De Telegraaf*, 25 de septiembre de 1961; «Beeldenstorm», *Elseviers Weekblad*, 7 de octubre de 1961; L. P. J. Braat, «Goedvaderlandse kunstvernieling», *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 11 de octubre de 1961; Walter Barten, «De kunst wordt in elkaar getrapt», *Groene Amsterdammer*, 25 de julio de 1970; Jouke Mulder, «Een nieuwe beeldenstorm», *Elseviers Magazine*, 5 de mayo de 1973; Monique van de Ven, «Steeds meer kunstwerken worden vernield», *Fries Dagbald*, 27 de marzo de 1993; Monique Brandt, «Beeldenstorm in Nederland», *Nieuwsblad van het Noorden*, 9 de abril de 1993.

A. N. P., «Haags meldpunt voor vernielde kunst», *De Volkskrant*, 19 de marzo de 1993.



83. Habitantes de Apeldoorn (Holanda) sacando del suelo una losa de una obra de Evert Strobos la noche del 1-2 de septiembre de 1983. Otra losa que no aparece en la foto muestra una pintada que dice: «Alles moet plat» («Hay que aplanarlo todo»

nan con rasgos nacionales como el «individualismo» y la actitud independiente hacia la autoridad. «A los holandeses no les van a imponer qué es lo que tienen que considerar arte», dicen, y bien puede ser que protesten por razones políticas (contra el *apartheid* si la exposición está patrocinada por Shell) o porque se está financiando con dinero público un «arte incomprensible» en vez del arte de los niños de la calle o espectáculos populares. Finalmente, el hombre añade que los artistas deben ir con su tiempo y hacer obras de arte que se autodefiendan. No podemos dejar de reparar en que esta pareja e ándar echa las culpas a todo menos a los «vándalos».

Queda la cuestión de la relación entre iconoclasia verbal y física, si bien la respuesta seguirá estando basada en conjetur Evidentemente, el hecho de que puedan encontrarse factores y argumentos similares que influyan en ambos tipos de agresión no implica que recurran a ellos las mismas personas, simultaneamente o en momentos distintos. En realidad resulta tentador pensar que el tener la capacidad o el permiso par expresar la propia hostilidad posiblemente hace innecesario manifestarla. Pero tampoco tiene que ser siempre y sin duda depende

Jaap Vegter, «Raad kunst», *eder and.* ulio de 1980

hasta cierto punto de en qué medida se reconocen las protestas y se refuerzan con acciones. Robert Storr opinaba que los defensores del *Arco inclinado* no respondieron a «la pregunta de cuáles son, si las hay, las formas adecuadas... que debe adoptar esa insatisfacción colectiva»; ya hemos visto que la destrucción de *Nimis* cerca de Hälsingborg, se produjo tras varios intentos fallidos de retirada legal protagonizados por la población de la zona[52]. La intervención de Beuys en este último caso, y el hecho de que recurriera al derecho de propiedad y al aura de la fama artística con el fin de mantener la obra rechazada, revisten especial interés aquí, pues son ilustrativos de la intimidación empleada en la mayoría de los ejemplos análogos. En vez de debatirlas seriamente en un espíritu de emancipación en concordancia con las intenciones artísticas promulgadas, las objeciones a las obras modernas son por lo general desdeñadas como expresión de unos prejuicios, una estrechez mental y un tradicionalismo reaccionario que descalifican a quienes las manifiestan. Por ejemplo, la polémica en torno al «regalo» de una escultura de Dennis Oppenheim a la ciudad de Ginebra y su instalación en un parque fue convencionalmente descrita como una lucha heroica del «arte que inquieta contra el arte que tranquiliza» —una encuesta oportunistamente organizada por un partido marginal de derechas permitió además a sus defensores invocar el espectro del antimodernismo nazi— hasta que un comentarista independiente criticó la irrelevancia espacial y social del proyecto[53].

La exclusión del debate público, la denegación de medios legales de reacción y la consiguiente frustración pueden llevar a calladas pero efectivas intervenciones que, sin embargo, suelen consolidar, en vez de cuestionarlo realmente, el equilibrio de poder contra el que reaccionan, ya que sus autores pueden ser denunciados como enemigos de la cultura y de la sociedad. La ilegalidad pero más aún la ilegitimidad del «vandalismo» lo convierten de este modo en una respuesta dominada que refuerza la dominación, en una contraviolencia que da armas a la violencia simbólica.

Robert Storr, «"Tilted arc": enemy of the people?», *Art in America*, septiembre de 1985, pág. 94.

Lorette Coen, «L'affaire Oppenheim», *L'Hebdo*, núm. 14, 11 de diciembre de 1981, págs. 36-38; François Albera, «Y a-t-il une "Affaire Oppenheim"?», *Voix ouvrière hebdomadaire*, 29 de abril-5 de mayo de 1982.

10
Museos y patología

UMBRALES

¿Quién visita los museos de arte? Las instituciones culturales, aunque sean «públicas», en realidad están dirigidas solamente a un selecta fracción de la población, aun cuando varíe según la época, el lugar y el tipo de exposición permanente o temporal de que se trate[1]. Además, entrar en un museo supone una voluntad de ver al menos parte de lo que contiene y un conocimiento de que esos objetos, por lo general de propiedad pública, son valiosos y por tanto están vigilados. Se deduce que, en principio, dentro de los museos las obras de arte no deberían encontrarse, o hacerlo solamente de forma excepcional, con esos espectadores culturalmente inadecuados o predispuestos en contra que suelen ser mayoría en los lugares públicos no culturales y al aire libre.

Y, sin embargo, también se producen ataques en los museos. Lo cierto es que son muy numerosos, aunque la ausencia de cifras fiables desanima toda comparación. ¿Debemos relacionarlos por esta razón con unos factores totalmente distintos o bien con otros complementarios? Antes de emprender esta búsqueda, es preciso matizar las observaciones anteriores. En primer lugar, la «voluntad» de visitar un museo o realizar cualquier otra actividad cultural es desde luego en sí misma un asunto complicado en el que intervienen múltiples combinaciones, posiblemente conflictivas, de intereses, deseos, placeres esperados, representaciones y deberes. En segundo lugar, en estos últimos decenios las profundas transformaciones sociales, culturales, políticas y económicas han contribuido a la ampliación del público de los museos, de modo que hace cuarenta años una especialista estadounidense pudo atribuir «el aumento del vandalismo en los museos en los años recientes» no solamente al «recrudecimiento de la tensión humana en la so-

---

Véase en especial P. Bourdieu y A. Darbel, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, 2.ª ed., París, 1969

ciedad moderna» sino también a que «los museos se encuentran con públicos enormemente incrementados y diversificados que incluyen un segmento de la población que no está programada con anterioridad para mostrar compostura en contemplación»[2]. En tercer lugar, el desarrollo del arte moderno y contemporáneo y su integración asimismo creciente en presentaciones museísticas (en instituciones «generales» y especializadas) explican en buena medida que sea mucho más posible que incluso visitantes voluntarios y cultivados se vean frente a obras que incumplen o desafían sus expectativas estéticas. Todo esto atenúa en general la diferencia entre contextos museísticos y no museísticos, o incluso —sobre todo en el arte moderno y contemporáneo— la hace casi irrelevante. No obstante, y hablando en términos generales, se puede decir que los museos elevan el umbral que refrena la agresión física, o efectúan una selección entre potenciales agresores que implica un mayor «interés» o participación en la obra y en la acción, un mayor grado de premeditación y una mayor disposición a ser reconocido como autor del hecho y a sufrir las consecuencias que se deriven de él.

A este último elemento se le conocede generalmente especial importancia. Concuerda con un paradigma del iconoclasta, el de Eróstrato, el oscuro habitante de Éfeso que, según el historiador griego Teopompo, prendió fuego al templo de Artemisa, mundialmente famoso, en 356 a.C. «a fin de conservar su nombre para la posteridad» y fue condenado no solo a muerte sino también —sin éxito— al olvido mediante la prohibición de pronunciar su nombre[3]. Si bien es poco probable que el deseo de publicidad, para uno mismo o para una causa que defienda, explique totalmente toda acción iconoclasta, parece desempeñar un papel en no pocas de las que tienen lugar en museos, concebidos como templos de la fama, así como del arte. El hombre que en 1975 acuchilló la *Ronda de noche* de Rembrandt, por ejemplo, además de haber recibido tratamiento psiquiátrico con anterioridad, dijo según parece a una pareja de feligreses de la Westerkerk de Ámsterdam —la iglesia donde está enterrado Rembrandt— que sería noticia de primera plana al día siguente[4]. Esta manera parasitaria de reventar la visibilidad tiene su origen no solo en el valor que se atribuye públicamente a las obras de arte y en especial las

---

[2] Caroline Keck, «On conservation», *Museum News. The Journal of the American Association of Museums*, L, mayo de 1972, pág. 9.

[3] Wilhelm Anzinger, *Die Ruinen von Ephesos*, Berlín y Viena, 1972, pág. 140, cit. en Peter Moritz Pickshaus, *Kunstzerstörer: Fallstudien: Tatmotive und Psychogramme*, Reinbeck bei Hamburg, 1988, págs. 36-39. La cuestión de los motivos de Eróstrato sigue siendo discutida. Pickshaus propone ver la explicación tradicional como una racionalización deducida del modo de castigo mismo, mientras que Dieter Metzler menciona la posibilidad de una motivación política («Bilderstürme und Bilderfeindlichkeit in der Antike», en *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*, ed. M. Warnke, Frankfurt, 1977, pág. 24).

[4] *De Telegraaf*, 16 de septiembre de 1975, y *Het Parool*, 15 y 16 de septiembre de 1975, cit. en David Freedberg, *Iconoclasts and their motives*, Maarssen, 1985, pág. 13.

muy famosas, sino también en la «atención absolutamente extraordinaria que se presta a los mínimos detalles de cada ataque» en la prensa, como observó Freedberg[5]. De hecho, un psiquiatra y psicoanalista francés piensa que, en un caso en serie como el acontecido en Alemania en 1977, el eco que tuvieron los ataques en los medios ejerció efectos narcisistas e incluso terapéuticos sobre el agresor[6]. Por otra parte, las acciones iconoclastas del movimiento sufragista han mostrado que el valor y el interés mismos asociados a las obras de arte podían constituir el blanco de un intención crítica. Han mostrado también que en las evaluaciones racionales podían tenerse en cuenta los castigos, relativamente leves, impuestos a los destructores de arte, aun cuando existieron ambiguas conexiones entre esos hechos y la «militancia con derramamiento de sangre». Debido a la elevación del umbral, la importancia respectiva y las relaciones mutuas de factores y motivos evidentes y ocultos (por no hablar de conscientes e inconscientes), colectivos e individuales, suelen ser especialmente complejas y difíciles de indagar. Al definir el «vandalismo táctico» como «una táctica consciente utilizada para promover alguna finalidad que no sea obtener dinero o propiedad», Stanley Cohen añade que cuando «está encaminado a llamar la atención», podría originarse en problemas personales y no en convicciones ideológicas»[7]

Técnicas de agresión y técnicas contra la agresión

Los modos de degradación varían mucho en lo referente a gravedad y métodos. Buen número de daños, que por lo general no reciben publicidad, son del tipo «insignificante» causado por «el pegote de chicle, la marca de barra de labios, la mancha de tinta». Según la especialista antes citada, surgiría «de poco más que el ejercicio de la capacidad de desfigurar que tenga el visitante» y se aplicaría «con una indiferencia selectiva solo parangonable con la de un perro levantando la pata trasera», pero se explica tal vez mejor en relación con los ataques de baja intensidad en espacios públicos **[82]**[8]. Sin embargo, con el arte moderno, sobre todo con pinturas no barnizadas y en especial monocromas, intervenciones de muy escasa gravedad tales como tocar o escupir (una tradicional expresión de desprecio) pueden provocar la destrucción de la obra, sin que el autor del gesto —que a lo mejor lo ha hecho por simple curiosidad por el material y la construcción— sea necesa-

---

Freedberg, *Iconoclasts*, pág. 24.

Didier A. Chartier, *Les créateurs* *'invisible. De la destruction*

9, pág. 269.

S. Cohen, «Property destruction: motives and meanings», en *Vandalism*, ed. C

dres, 1973, pág. 43.

[8] Keck, «On conservation»,

riamente consciente de ello[9]. Técnicamente se puede establecer una distinción entre intervenciones por adición y por sustracción. La barra de labios se puede usar como una especie de lápiz, pero al menos en un caso fue depositada por los propios labios de su propietaria, una mujer de 43 años llamada Ruth van Herpen, sobre un lienzo monocromo blanco del pintor americano Jo Baer en el Oxford Museum of Modern Art; procesada, la autora del hecho explicó que la pintura le había parecido fría y quiso «animarla»[10]. En 1912, una joven añadió rojo a la frente, los ojos y la nariz de un retrato de François Boucher en el Louvre; quería llamar la atención y mostrar que había otros pecadores en la Tierra cuyos rostros deberían ponerse «rojos de vergüenza» como el suyo[11]. Se pueden también escribir letreros con lápiz, pintura o spray en la superficie de una obra, como sucedió con el desconcertante «KILL LIES ALL» [«Matad todas las mentiras»] escrito el 28 de febrero de 1974 sobre el *Guernica* de Picasso en el Museum of Modern Art de Nueva York por Tony Shafrazi, un iraní residente en Nueva York que se tenía por artista y describió su «acción del *Guernica*» como arte innovador[12].

Se informa con más frecuencia de intervenciones consistentes en restar; parecen encarnar mejor la dimensión agresiva que supone toda transgresión de la prohibición de contacto físico, prohibición fundamental en la conducta aceptada en los museos. Se ha destacado que un simple contacto directo puede desprender materia de algunas obras, sobre todo modernas, pero los informes suelen mencionar instrumentos. Algunos no hace falta llevarlos para ese propósito, como la lima de uñas (comparable a este respecto con la barra de labios) utilizada en 1966 por una mujer para dañar un cuadro de Hobbema en la National Gallery of Art en Washington[13]. Otros, como los cuchillos, son más peligrosos y revelan una intención destructiva premeditada. Los rayones se aproximan quizá a este tipo de apropiación y en ocasiones se han relacionado con las firmas de los artistas, mientras que los cortes tienen como claro objetivo la amputación o la aniquilación y han sido comparados con el asesinato, por ejemplo en el caso de la «Destripadora», Mary Richardson, o, en el plano del inconsciente, con la penetración sexual. Sin embargo, otras técnicas permiten una mayor distancia entre agresor y víctima. Cualquier objeto (llevado o encontrado allí mismo) puede ser por tanto dotado de una nueva función, como la estatua de bronce arrojada el 11 de enero de 1976

---

[9] Heinz Althöfer, «Besucher als Täter. Über Vandalismus gegen die moderne Kunst», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2 de noviembre de 1993.

[10] A. P., «Un baiser intempestif lui coûte 2.870 francs», *Tribune de Lausanne-Le Matin*, 23 de noviembre de 1977; véase Pickshaus, *Kunstzerstörer*, pág. 17.

[11] Joseph Bonnet, «Un acte de vandalisme au Louvre. État mental de son auteur», *Annales médico-psychologiques*, X, 1912, II, cit. en Chartier, *Les créateurs d'invisible*, págs. 302-315.

[12] Pickshaus, *Kunstzerstörer*, págs. 41-64. Véase también Justin Hoffmann, *Destruktionskunst Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre*, Múnich, 1995, pág. 13.

A. P., «Doek van Hobbema in Washington met vijl beschadigd», *Trouw*, 5 de noviembre de 19

contra un cuadro de Bouguereau de 1886, *La Primavera*, en el Joslyn Art Museum de Omaha, por un antiguo limpiador de ventanas de 37 años a quien le parecía «indecente»[14]. Hay que hacer especial mención del ácido, del cual dijo el autor del ataque contra la *Caída de los condenados* de Rubens en la Alte Pinakothek de Múnich **[84]**, en 1959, que cuando se tiraba contra un cuadro era como si no lo destruyera uno mismo: «El líquido lo alivia a uno de la labor de destrucción»[15].

Las medidas de protección tomadas por el personal de los museos son por lo general de naturaleza técnica y organizativa y obedecen a un análisis de los métodos de agresión, no de sus motivos. No es necesario examinarlos aquí. Una reacción que influye en las condiciones del estudio de la iconoclasia dentro de los museos es el silencio que señala Peter Moritz Pickshaus: los conservadores suelen evitar dar información e incluso renunciar a las acciones legales y a la reclamación de daños y perjuicios[16]. Esta conducta se justifica generalmente por la creencia en la naturaleza contagiosa de la agresión, ya observada a nivel contextual; por ejemplo, Caroline Keck opina que «un ojo pinchado en un retrato de George Washington incita a pinchar los dos ojos en un retrato de Thomas Jefferson»[17]. Ese temor no carece totalmente de fundamento. El elemento de «búsqueda de atención» de muchos actos se basa efectivamente en la publicidad; varias degradaciones en serie en lugares públicos, aunque anónimas, incluyeron al parecer un fenómeno análogo[18]. En el caso del arte moderno, las reacciones de aprobación de una parte del público general pueden por tanto animar a un agresor a seguir adelante o alentar a imitadores[19]. Sin embargo, Pickshaus tiene sin duda razón al ver otras razones para este silencio: el hecho de que la iconoclasia ponga brutalmente al descubierto la contradicción entre conservación y mediación que es inherente a las funciones de los museos, su impacto negativo en la imagen de la institución, las carreras de conservadores y sus futuras actividades como coleccionistas y expo-

---

[14] Frank Santiago, *Omaha World Herald*, 23 de enero de 1976, cit. en Chartier, *Les créateurs d'invisible*, págs. 127-134; Mark Steven Walker, «Le printemps», en *William Bouguereau, 1825-1905*, catálogo de la exposición, Musée du Petit Palais, París, Musée des Beaux-Arts de Montréal, The Wadsworth Atheneum, Hartford, París, 1984, págs. 233-234.

Pickshaus, *Kunstzerstörer*, pág. 154. Sobre el uso por Gustav Metzger
nento de «arte de la destrucción», véase Hoffmann, *Destruktionskunst*, págs.

Ibid., págs. 10-14.

Keck, «On conservation», pág. 9.

[18] Véase, por ejemplo, la «oleada de vandalismo» holandesa de 1961, que empezó con una
xposición en el parque municipal de Groninga («Beeldenstorm van vandalen te Groningen»,
)e *Telegraaf*, 25 de septiembre de 1961; «Beeldenstorm», *Elsevier's Weekblad*, 7 de octubre de
961; L. P. J. Braat, «Goedvaderlandse kunstvernieling», *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 11 de oc
ıbre de 1961).

[19] Althöfer, «



84. Pedro Pablo Rubens, *La caída de los condenados*, c. 1619, tras el ataque del 26 de febrero de 1959. Alte Pinakothek, Múnich.

sitores y acaso una especie de «venganza» que evoca el castigo de Eróstrato[20]. A esto se puede agregar, al menos en algunos casos, un deseo de negar la existencia de reacciones que, siendo coherentes, sin duda implican cierto tipo de crítica al museo y al arte o a la cultura que representa. En este sentido, no se puede pensar que el carácter puramente técnico de la mayoría de las respuestas a las acciones iconoclastas se deba únicamente a la dificultad de indagar unas causas heterogéneas y discutidas. Tres años después del ataque contra una pintura de Barnett Newman que recibió mucha publicidad y examinaremos más adelante, la Nationalgalerie de Berlín Oeste no proporcionó a sus visitantes la información sobre arte moderno que, como había quedado demostrado, tanta falta hacía, sino que los sometió a unas medidas de seguridad agobiantes y que les hacían sentirse como si fuesen sospechosos de intenciones malévolas. Irónicamente, sin embargo, el instrumento utilizado para dañar *Quién teme al rojo, al amarillo y al azul IV* **[89]** fue una de las barreras de plástico que indicaban a qué distancia del cuadro debían mantenerse los visitantes. Otra relación perversa entre seguridad y degradación (o ley y transgresión) puede ilustrarse con un caso en el que se halló que el responsable de rayar nueve cuadros del Louvre con una X era uno de los vigilantes nocturnos y que el instrumento empleado fue probablemente su manojo de llaves[21].

Explicaciones psicopatológicas y psicológicas

A raíz del ataque contra la *Ronda de noche* de Rembrandt el 14 de septiembre de 1975, se cuenta que el director de relaciones públicas del Rijksmuseum de Ámsterdam declaró: «El asaltante y sus motivos no nos interesan en absoluto, pues no podemos aplicar criterios normales a las motivaciones de alguien que es un perturbado mental»[22]. Esta aseveración es típica del frecuente recurso al dictamen de anormalidad psíquica para negar relevancia y sentido a las agresiones dirigidas contra obras de arte perpetradas dentro de instituciones culturales. La analogía con la función del concepto de «vandalismo» se advierte de inmediato y Martin Warnke pudo señalarla en las condenas dictadas contra los anabaptistas de Münster, cuyas acciones iconoclastas formaban parte de las «acusaciones que, por

---

20 Pickshaus, *Kunstzerstörer*, págs. 11-14. Pickshaus aumentó su estudio de 1988 con una «Aktualisierung» que comprende un examen metodológico y terminológico, una lista de casos y una bibliografía, y la presentó como tesis doctoral en psicología en la Universidad Libre de Berlín (1995).

21 «Louvre painting damaged», *The Times*, 12 de octubre de 1962; Darsie Gillie, «Damage in the Louvre explained», *The Guardian*, 13 de octubre de 1962.

22 *Neue Kronen Zeitung*, 11 de octubre de 1975, cit. en Freedberg, *Iconoclasts*, pág. y en D. Freedberg, *The power of images. Studies in the history and theory of response*, Chicago y Londres, 1989, pág. 407

resultar cruciales, eran catalogadas como arrebatos de locura»[23]. La distinción entr conducta normal y anormal depende sobre todo de la etiqueta que se aplique, l cual se basa en las condiciones convencionales en las que, por ejemplo, la forma el contenido de una protesta son considerados legítimos y admisibles[24].

El sociólogo Luc Boltanski, autor de un estudio pionero de estas condicione en el caso de las cartas enviadas a la prensa, definió como obstáculos a la compren sión la habitual distinción entre acción individual y acción colectiva y el rechazo por parte de la primera a otras disciplinas, como el psicoanálisis histórico o la psiquiatría social; propuso, en cambio, examinar casos «normales» y «anormales» desde el mismo ángulo y preguntar por qué se perciben como actos «individuales» o «colectivos»[25]. Esta es una cuestión metodológica fundamental; la actitud de Boltanski me parece la correcta. Para examinar lo que puede aportar la iconoclasia acerca del efecto general de las imágenes, David Freedberg recomendaba, por el contrario, «acudir al acto individual, en ocasiones parte de algún movimiento más amplio, pero preferentemente cuando está aislado de cualquier clase de conducta socialmente aceptable»[26]. Entre los tipos de iconoclasia según su motivación que propuso distinguir provisionalmente (actos de búsqueda de atención, intentos de despojar a una imagen de su poder, intentos de reducir un poder dañando los símbolos que lo representan), las dos primeras le parecían cercanas a «los niveles de motivación psicológicamente más fundamentales», es decir, «el deseo, presente en todos nosotros, de romper la identidad de imagen y prototipo»[27] Encontró una prueba especial de ese fenómeno transhistórico de «fusión» y rechazo en el hecho de que los ataques se centren a menudo en «los órganos que más nos hacen percibir su vitalidad», los ojos, o en «el miedo a los sentidos» que manifiestan los ataques contra imágenes más o menos eróticas[28].

De una manera muy original, Freedberg valoró —en un plano heurístico— elementos y modos de «respuesta» a imágenes que por lo general se habían descuidado, reprimido o condenado. La conclusión de Julius von Végh al culminar su estudio sobre la iconoclasia en 1915 fue que «el hombre necesita vengarse una y otra vez, como un niño, de los objetos inertes cuando se hace daño y rompe los juguetes cuando se cansa de ellos porque los ha dotado de propiedades que en

---

M. Warnke, «Durchbrochene Geschichte? Die Bilderstürme der Wiedertäufer in Münster 1534/1535», en *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*, ed. M. Warnke, pág. 69.

24 Véase Luc Boltanksi, con Yann Darré y Marie Ange Schiltz, «La dénonciation», *ctes de la recherche en sciences sociales*, núm. 51, marzo de 1984, págs. 3-40.

25 Boltanksi, «La dénonciation», pág. 3. Véase también L. Boltanksi y Laurent Thévenot, *De la justification. Les économies de la grandeur*, París, 1991.

26 Freedberg, *Iconoclasts*, págs. 9-10.

Ibíd., págs. 25-27, 35.

28 *Ibíd.*, págs. 29-33; Freedberg, *The power of i*

realidad no poseen ni pueden poseer»[29]. También suponen una interpretación análoga —filogenética u ontogenética— de la iconoclasia como arcaísmo las observaciones de que los iconoclastas son tan idólatras como sus adversarios; es posible relacionarla con una oposición entre actitudes preilustradas y posilustradas hacia las imágenes y las creencias[30]. Sin embargo, los motivos conscientes, racionales e históricamente determinados no quedan excluidos por la presencia de factores como el miedo a los sentidos, por ejemplo. Ya lo ha demostrado el ataque de Mary Richardson contra la *Venus del espejo*. El caso del primer ataque contra la *Primavera* de Bouguereau, que tuvo lugar en Omaha en 1891, relaciona también conceptos públicos de decoro con la experiencia privada. El cuadro se estaba exponiendo en una muestra itinerante organizada por su propietario cuando un joven fervientemente religioso llamado Carey Judson Warbington le tiró una silla. Fue detenido y explicó que había visto imágenes similares en «una casa de mala fama», sabía por qué estaban allí y no le habría gustado que su madre o su hermana vieran aquella pintura; por lo tanto había decidido destruir la que «no estaba en el que sin duda es su lugar natural». En el juicio se declaró loco a Warbington, que fue absuelto; poco después se suicidó. Una llamativa prueba del interés público generado por este asunto fue que el propietario de la *Primavera* compró la silla utilizada por el atacante y la expuso junto con el cuadro dañado antes de mandarlo a Bouguereau para su restauración. Didier Chartier, suponiendo que la confusión entre museo y burdel causada en él por el voluptuoso desnudo de Bouguereau le había provocado una confusión insoportable entre personas (su madre y su hermana por una parte y las prostitutas por otra), propuso, convincentemente, interpretar el gesto agresivo como un intento de dividir esas imágenes femeninas y reordenar los espacios psíquicos[31]. Las convicciones morales y el estado emocional del iconoclasta contribuyeron a que emitiera sobre esta alegoría un juicio que, al fin y al cabo, se asemejaba a la opi ión de cultivados críticos del arte académico de la última época. En casos más recientes, rechazos comparables podrían incluso corresponder a una percepción cuantitativamente «normal» de la obra considerada «ofensiva». Por ejemplo, en 1985, a un artesano y pintor jubilado que pulverizó laca sobre tres pinturas de Salomé que representaban prácticas homosexuales le escucharon con comprensión el juez y el público del tribunal comarcal de Düsseldorf, aunque fue condenado por «dañar un objeto de utilidad pública»[32].

J. von Végh, *Die Bilderstürmer. Eine kulturgeschichtliche Studie*, Estrasburgo, 1915, pág. 134.
Véase Louis Réau, *Histoire du vandalisme*, París, 1959, I, pág. 18 (París, 1994, pág. 17); Pickshaus, *Kunstzerstörer*, págs. 305-306, 315-316.
[31] *Omaha Daily Bee*, 16 de diciembre de 1890, cit. en Chartier, *Les (ateurs d'invisible*, págs. 109-118, 124-125; Walker, «Le printemps», pág. 234.
[32] Hans Jürgensen, «Auch gute Absicht rechtferti *Frankfurter Allgemeine Zeitune*, 18 de marzo de 1985

La evolución del arte y de la teoría del arte en el siglo xx ha hecho que la restrictiva definición de Von Végh de las propiedades que puede tener «en realidad una obra resulte igualmente insostenible. La atribución de un significado a un objeto puede seguir caminos muy idiosincrásicos y es más probable que se haga cuando esa atribución provoca un acto de agresión y cuando esa agresión es necesariamente estigmatizada. Pero la relación entre interpretaciones más y menos idiosincrásicas se puede entender mejor como una continuidad que por medio de una nítida distinción entre percepción «normal» y «anormal». Todos los intentos serios de analizar acciones iconoclastas coinciden en que intervienen múltiples factores; la decisión de dar preferencia a uno o a otro depende de filiaciones y premisas teóricas y metodológicas. El problema de las explicaciones que consideran algunos factores —por ejemplo los «individuales» y «psicológicos»— ante todo más «fundamentales» que los demás es que con toda seguridad hacen que estos otros parezcan «pretextos». Los efectos de este sesgo se agravan todavía más cuando la oposición entre «individual» y «colectivo» se concibe como una oposición entre fenómenos transhistóricos, por una parte, y «contexto» histórico y social, por otra. Por fortuna, los pocos autores que se han ocupado con alguna extensión de la destrucción de arte dentro de museos, como Pickshaus y Chartier, revelan un amplio espectro de causas e influencias, en ocasiones más amplio de lo que reconocen. (Chartier, por ejemplo, eligió a los iconoclastas por recuperar nuestra «capacidad de sentir [la imagen] en la pluralidad de sus dimensiones»)[33]. Pero aislar casos especialmente espectaculares asociados a umbrales muy altos de transgresión suele marginar cuestiones más generales, sobre todo las que atañen a la dimensión específicamente artística y cultural de los objetivos. Esto constituye un límite en la teoría de Freedberg de la fusión entre imagen y prototipo, ya que no tiene en cuenta la posible influencia del estatus artístico de ciertos artefactos y situaciones. Constituye también un punto flaco en la mayoría de los planteamientos psicoanalíticos, que se derivan de la concepción de Freud de la obra de arte como una expresión de contenidos inconscientes que al ser indirecta puede ser aceptada y disfrutada. Por ejemplo, Guy Rosolato considera que «una cierta sensibilidad paranoide produce un cortocircuito que hace accesible el fantasma con excesiva inmediatez» y elimina una «distancia simbólica». Ante un cuadro con la muerte de César, «el espectador fanático corre en auxilio de César»[34]. El lienzo, la pintura, el museo han desaparecido: en esa visión, es difícil que el abuso del arte sea relevante para el arte, ya que surge de la elisión de este.

Chartier, *Les créateurs d'invisible*, pág. 380.

[34] G. Rosolato, «Notes psychoanalitiques sur le vol et la dégradation des œuvres d'art», *Museum* XXVI/1, 1974, págs. 21-25 (pág. 24).



DECLARACIONES, RACIONALIZACIONES, BÚSQUEDA DE LA ATENCIÓN

Para identificar, sopesar y articular los diversos factores que intervienen en una acción iconoclasta es preciso aprovechar todas las indicaciones. Los agresores que actúan en museos ofrecen declaraciones de aviso, simultáneas y posteriores, con mayor frecuencia que los que actúan en lugares públicos. En razón del carácter ilegal y altamente estigmatizado de sus actos, estas explicaciones resultan en un principio sospechosas y por lo general se desdeñan como justificaciones, «pseudomotivos» y «racionalizaciones» engañosas[35]. Este desdén, sin embargo, se origina típicamente en la distribución socialmente determinada del derecho a una explicación creíble de la conducta de uno; la «teoría de la desviación como etiquetamiento» ha subrayado la necesidad de tomar los puntos de vista y explicaciones de los autores en serio, lo cual no quiere decir tomarlas por lo que aparentan ser. Podemos entender y aprovechar mejor las declaraciones, como las propias acciones físicas, si las consideramos comunicación y no expresión. En alusión a la «teoría motivacional de las explicaciones» de C. W. Mills, Stanley Cohen definió las interacciones que siguen a los actos de vandalismo como «disputas sobre definiciones» y «negociaciones de la realidad», y propuso una tipología de situación dependiendo de si el autor ofrece una explicación política o no polítca o de si el público la acepta o la descarta[36]. Las explicaciones de los iconoclastas a menudo varían con el tiempo, un fenómeno interpretado por Chartier como «cuestionamiento de la identidad», que puede ir ligado a la evolución de un «proceso patológico» pero también a cambios en las relaciones con diferentes interlocutores y contextos[37] Las interacciones pueden ser complejas; Pickshaus observó, por ejemplo, que la explicación del iconoclasta en serie alemán de 1977 —que «tenía que destruir lo que otros veneraban»—, que ocupó los titulares en la prensa, la había sacado de lo que comentó un criminólogo sobre su actividad, comentario publicado antes de su detención[38].

Entre las razones para matizar las declaraciones de los autores figuran contradicciones internas, simultáneas manifestaciones «anormales» como colapsos nerviosos o intentos de suicidio y discrepancias entre los fines expresados y los medios empleados. En muchos casos, la escasez de datos disponibles no permite un examen minucioso. Por ejemplo, en 1962, la naturaleza del símbolo que se pin-

---

Pickshaus, *Kunstzerstörer*, págs. 22-23.

S. Cohen, «Property destruction: motives and meanings», en *Vandalism*, c Ward, pag. 55.

Chartier, *Les créateurs 'invisible*, pág. 145.

38 Pickshaus, *Kunstzerstörer*, págs. 244-247; véase por ejemplo D. W., «Seelisch kranker Frü rentner gestand Säure-Anschläge – Gemälde im Wert von mehr als 100 Millionen Mark zerstört. "Ich musste zerstören, was andere verehrten"», *Die Welt*, 10 de octubre de 1977

tarrajeó sobre un cuadro en la exposición de la vanguardia americana celebrada en la embajada de Estados Unidos hizo pensar —junto con el contexto institucional y político— que el responsable era un partidario de la campaña contra la bomba atómica[39]. En 1969, un desconocido rayó diez pinturas de grandes maestros del Metropolitan Museum de Nueva York con una H, una degradación relacionada con la polémica exposición en curso *Harlem on my mind*[40]. En 1985, la *Danae* de Rembrandt del Ermitage de San Petersburgo fue atacada por un hombre que, según se informó, era lituano y pretendía protestar contra la ocupación soviética de su patria[41]. Un caso mucho mejor documentado, la destrucción en 1959 de la *Caída de los condenados* de Rubens en la Alte Pinakothek de Múnich, nos per examinar con más detenimiento las cuestiones acerca de las explicaciones semirracionales, las relaciones entre medios y fines y los motivos para la conducta que busca llamar la atención[42].

Tras arrojar sobre este gran cuadro ácido suficiente para destruirlo casi totalmente **[84]**, el atacante, a quien Pickshaus puso el seudónimo de «Walmen», consiguió salir del edificio. Pero ya había enviado cartas confesando su hecho a agencias de prensa y periódicos y se entregó a la policía al día siguiente. Fue detenido, juzgado, hallado penalmente responsable por el tribunal y condenado por «daños a un objeto de utilidad pública». Sus cartas aseguraban que no estaba loco sino que tenía un mensaje que comunicar extremadamente importante para el futuro de la humanidad. Cuando el juez le preguntó por qué había destruido un cuadro, contestó que necesitaba sobresaltar al mundo, interesado únicamente en la televisión, y que era una acción que se podía realizar con un mínimo de medios y nunca sería olvidada: «Un incendio forestal también causa sensación, pero ¿cuánto tiempo se habla de él?»[43]. Después añadió que había contemplado otras maneras de llamar la atención sobre sus ideas, como suicidarse o colorear el lago de Constanza, para llegar luego a la idea de destruir «algún cuadro famoso» y verificar que no podía costarle más de tres años de cárcel. «Walmen» tenía 52 años en la época del ataque. Su padre era un maquinista minero que había decidido que su hijo «ascendiera a una clase social más alta». A los 17 años, tras la muerte de su madre e interrumpiendo su formación como topógrafo, se embarcó rumbo a Brasil.

«Painting in London daubed», *The New York Times*, 20 de marzo de 1962.

40 «New York paintings defaced», *The Times*, 18 de enero de 1969; Mark R. Arnold, «Over exhibit on Harlem. Protesters mar 10 paintings in New York Metropolitan Museum», *The New York Herald Tribune*, 19 de enero de 1969.

41 Chartier, *Les créateurs d'invisible*, pág. 34.

42 Véase en especial el capítulo de Pickshaus, *Kunstzerstörer*, págs. 125-173, del que se ha tomado la siguiente información. Como en la totalidad del libro, la narración y el examen de este caso están organizados de una manera en extremo confusa, pero están llenos de información de primera mano.

43 Pickshaus, *Kunstzerstörer*, pág. 159.

En vez de lograr una estabilidad profesional y emotiva, experimentó en medio de la selva amazónica una iluminación «filosófica» y descubrió lo que denominó la «ley de la escala», de acuerdo con la cual «la variedad produce continuamente variedad», y en el mundo no existen dos cosas idénticas. De nuevo en su país, fue inhabilitado por «megalómano» por un organismo nazi para la promoción de la literatura alemana y en 1936 regresó a América Latina, donde permaneció casi veinte años. Tras el fracaso de varios empeños, volvió definitivamente a Alemania y se estableció en una pequeña ciudad de provincias, donde pronto fue víctima de la desconfianza y de diversas acciones civiles. Fue la época, en 1958, en la que planeó sacrificar a su «misión» una obra de arte famosa. Por temor a ser tenido por loco y encerrado como tal, aplazó en un principio el hecho y llevó el ácido al director general de la colección de pinturas del estado de Baviera, quien le organizó un debate con un profesor de filosofía, debate que resultó abrumador. «Walmen» escribió y envió a un agente literario una autobiografia de 500 páginas y retomó su proyecto iconoclasta.

Pickshaus diagnosticó a este hombre un miedo al rechazo y una falta crónica de confianza en sí mismo; propuso además considerar su anhelo de inmortalidad una reacción a la temprana muerte de su madre. Son de particular interés algunos elementos de la imagen tradicional del artista que el fracasado trotamundos señaló en sus fantásticas descripciones de sí mismo: «Walmen» era un inspirado, esperaba ser valorado solamente después de su muerte y se definía como un «genio incomprendido». En realidad, sus fallidos intentos de autoengrandecimiento podrían considerarse típicos de aspirantes a creadores impotentes o desafortunados[44]. Pero la inesperada vocación del autoproclamado filósofo llegó en un momento en el que unos planes profesionales más viables ya se habían malogrado, de modo que tal vez haya que entenderlo como una racionalización compensadora, un modo de escapar a la ficción en lugar de enfrentarse con la realidad y lamentar el fracaso de las ambiciones de su padre y de sus propias esperanzas. El concepto romántico del *artiste maudit*, con su valoración del fracaso, la maginalidad y la incomprensión, es perfectamente adecuado para cumplir esas funciones y dar ilusorias soluciones a unas discrepancias insoportables entre sentimientos y luchas internas, por una parte, y situaciones y posibilidades objetivas, por otra. Además, permitía a «Walmen» negar su responsabilidad en nombre de una inspiración similar a la de un médium y justificarse ante sí mismo por recurrir a cualquier medio por mor de su «mensaje».

Sera cual fuere la etiqueta psicopatológica que se le pueda aplicar mejor, es evidente que «Walmen» tenía un sentido de la realidad defectuoso. La combinación de desarraigo, narcisismo herido y ansia de reconocimiento recuerda a una

---

Ibid., págs.

serie de emigrantes fracasados que devinieron iconoclastas, entre ellos el autor de un ataque contra la *Pietà* de Miguel Ángel, caso que examinaremos a continuación. En un interesante ejemplo, la relación del agresor con su objetivo no era simplemente la de la oscuridad con la fama: el hombre que arrojó una piedra contra la *Gioconda* de Leonardo el 30 de diciembre de 1956 se había visto obligado a abandonar Bolivia tras ser perseguido por su apellido, ya que su padre y un primo eran importantes figuras de la oposición política de dicho país[45]. Hay una crisis de identidad en todos estos casos, al igual que la hubo —en un plano colectivo y de una forma menos aguda— en la oleada iconoclasta de Bienne. Boltanski encontró también «déficits de identidad», provocados por diversas combinaciones de trayectorias individuales y transformaciones sociales más amplias, en el fondo de las denuncias públicas que estudió[46]. El ataque a la fama que representan los actos contra obras de arte famosas que buscan llamar la atención forma parte, además, del ya mencionado cuestionamiento de las jeraquías, si bien raras veces en el sentido revolucionario que pudo tener cuando, al arrancar los nombres de los muertos que habían gozado del privilegio de ser enterrados dentro del claustro de la catedral, los anabaptistas de Münster restablecieron la igualdad ante la muerte en que insiste la moral bajomedieval[47].

Desde luego, las crisis de identidad y el deseo de publicidad pueden conducir a muchos tipos de acciones, algunas de ellas destructivas, pero no necesariamente dirigidas contra el arte. Entre los ejemplos recientes podemos citar al hombre que, tras intentar matar a Klaus Barbie y recurrir a apariciones no autorizadas en televisión o en mítines políticos para llamar la atención sobre sus libros, en 1993 acabó matando al antiguo ministro de Policía del Gobierno de Vichy, René Bousquet; o al asesino en serie estadounidense apodado «Unabomber», que en junio de 1995 prometió dejar de mandar paquetes explosivos a miembros de la «élite industrial y científica» si *The New York Times* y *The Washington Post* publicaban su «manifiesto», de 35.000 palabras[48]. Un caso notable de alguien que trata de llamar la atención de manera inofensiva y con sentido del humor es un empleado jubilado de la francesa Paris Mutuel Urbain (una oficina estatal de apuestas), quien, lamentando la «faceta democrática» de su antiguo empleo y declarando que «la vida de uno nunca tiene éxito hasta que llega a presidente de la República», se aprovecha de que es buen mozo para «atravesar las fronteras sociales» colándose en las cumbres políticas internacionales más vigiladas y apareciendo en sus docu-

---

Chartier, *Les créateurs d'invisible*, págs. 140-144.

46 Boltanksi, «La dénonciation», págs. 35-38.

M. Warnke, «Durchbrochene Geschichte?», pág. 88.

«L'assassinat de René Bousquet», *Le Monde*, 10 de junio de 1993, pág. 12; Sylvie Kauffmann «Le *Washington Post* publie le manifeste d'un assassin en série», *Le Monde*, 21 de septiembre de 1995

mentos fotográficos oficiales[49]. Desplazamientos traumáticos, ambiciones fallidas y frustraciones sociales abundan también en el contexto, más siniestro, de las biografías de déspotas y criminales de guerra. Una vez más, la historia reciente nos proporciona numerosos ejemplos; bastará mencionar al líder de los serbobosnios, Radovan Karadzic, hijo de un nacionalista encarcelado por los comunistas; dejó su modesta sociedad rural por Sarajevo, se hizo psiquiatra, publicó poemas alabando la destrucción y pervirtió las teorías de Freud para justificar las reivindicaciones serbias de dominio refiriéndose a los serbios como el único pueblo «edipiano», liberado de la autoridad paterna[50]. El caso de Hitler reviste especial interés para nosotros, ya que comenzó su carrera siendo un mediocre artista comercial y acabó disfrutando con la planificación y con la destrucción de numerosas ciudades y poblaciones. Según Erich Fromm, «su idea de llegar a ser un artista fue en lo esencial una racionalización de su incapacidad para toda clase de trabajo y esfuerzo disciplinados» —un efecto harto común de la imagen del artista como persona libre de todas las determinaciones sociales y materiales— y su «necrofilia» (en el sentido amplio de pasión de «destruir por destruir») fue nutrida por su derrota y humillación personales[51].

Las obras de arte dañadas dentro de los museos ¿deben ser consideradas, entonces, indiferentes herramientas de aquellos que tratan «ciegamente» de llamar la atención, como nos induciría a creer la explicación racional ofrecida por el agresor de la *Caída de los condenados* de Rubens? Pickshaus, acertadamente, subrayó que «la celebridad raras veces se muestra menos protegida que en los museos»[52]. Pero ni siquiera aquí podemos dejar de reparar en que el «genio incomprendido» eligió una obra maestra, en la que además podía fácilmente ver una atemorizadora metáfora de su propio historial social y psiquiátrico. No es solo que la función simbólica de las obras de arte las predisponga a toda clase de apropiación mental, sino que su doble carácter, a la vez material y ficticio, las convierte en instrumentos privilegiados para llenar amenazadoras brechas entre el mundo interior y el exterior. Pretendiendo justificar la destrucción del lienzo, «Walmen», reveladoramente, explicó: «Un metro cuadrado de superficie pintada se interponía entre la humanidad y yo»[53]. Por supuesto, las obras son objeto de abuso al mismo tiempo porque ejemplifican la fama, el valor y la dominación, con variables proporciones y combinaciones de propiedades según los casos individuales. También se puede

---

Jean-Michel Dumay, «Le passe-murailles qui déjeunait à l'Élysée inquiète les servic sécurité», *Le Monde*, 23 de septiembre de 1995, pág. 12.

[50] Florence Hartmann, «Radovan Karadzic, le psychiatre psychopathe», *Le Monde*, 23 de junio de 1995.

[51] E. Fromm, *The anatomy of destructiveness*, Harmondsworth, 1990; 1.ª e 1973, págs. citas en págs. 441, 506, 525.

Pickshaus, *Kunstzerstörer*, pág. 130.

Ibid., pág. 159.

llegar progresivamente al carácter específico de la destrucción del arte: el iconoclasta en serie alemán ya mencionado, que primero había atacado objetos no artísticos, aprendió al parecer de la relación entre el valor atribuido a las pinturas y las reacciones públicas a sus acciones e hizo gala de un creciente discernimiento en la elección de sus objetivos[54].

Cristo, los artistas y los aspirantes a creadores

La negación de la responsabilidad, a la manera de un médium, asume a veces la forma de visiones o de voces que ordenan actuar a los iconoclastas; son expresiones espectaculares de crisis de identidad las identificaciones con figuras de autoridad, en especial con Cristo. Los autores de los ataques contra dos obras famosas, la *Piedad* de Miguel Ángel en 1972 y la *Ronda de noche* de Rembrandt en 1975, declararon ser el hijo de Dios. Hay muchas analogías entre ambos casos, pero el primero presenta vínculos especialmente ilustrativos con la definición moderna de artista[55].

El 21 de mayo de 1972, domingo de Pentecostés, poco antes de mediodía, mientras una muchedumbre que había asistido a misa en San Pedro de Roma abandonaba la basílica, un hombre entró de un salto en la Capella della Pietà y golpeó con un martillo la escultura miguelangelesca de la Virgen con su hijo muerto en el regazo, gritando «¡yo soy Jesucristo, Cristo ha resucitado de entre los muertos!». Muchos presenciaron la acción, que incluso fue fotografiada [85]. Un bombero redujo al asaltante, un húngaro emigrado a Australia llamado László Toth, de 33 años, que tuvo que ser protegido de la congregación y al que se llevaron de allí de inmediato. El papa mandó traer rosas, se arrodilló y rezó ante la estatua, y concedió la cruz de caballero de la orden de san Gregorio al bombero por conservar, más que una obra de arte, «el símbolo mismo de la madre de Dios»[56]. Tras su detención, Toth repitió que era Cristo y que estaba preparado para la crucifixión, pero también dijo ser Miguel Ángel. Dios le había ordenado destruir la estatua de la Virgen porque, al ser eterno, Él no podía tener madre. Es evidente que a Toth le encantaba la publicidad y posteriormente explicó que los golpes, que habían dañado el ojo, la nariz, los pliegues del velo y el brazo izquierdo de la figura de la Virgen, iban dirigidos contra unas virtudes de la Iglesia falsamente supuestas. Cuando compareció ante el tribunal, acusó a los jueces de orgullo por

---

54 Chartier, *Les créateurs d'invisible*, págs. 259-260.

55 Véanse Pickshaus, *Kunstzerstörer*, págs. 182-222, y Chartier, *Les créateurs d'invisible*, páginas 167-196, de donde se ha tomado la mayor parte de la información. En el caso de la *Ronda de noche* de Rembrandt, véase Pickshaus, *Kunstzerstörer*, págs. 176-222.

56 Pickshaus, *Kunstzerstörer*, págs. 208-210.



85. László Toth ... ando la *Pietà* de Miguel Ángel en San Pedro de Roma el 21 de mayo de 1972.

querer declarar loco a Cristo y les advirtió que serían condenados por él en el Juicio Final[57]. Fue deportado a Australia, donde los psiquiatras no lo consideraron peligroso, y desde entonces nada se ha sabido de él.

Como era de prever, aquello suscitó muchos comentarios. Dos críticos literarios estadounidenses, John Teunissen y Evelyn Hinz, propusieron un «análisis arquetípico» de acuerdo con el cual se podía ver «como la reacción violenta de una figura masculina y filial a una figura femenina y materna» que encarnaba una religión «que reniega de la vida», y «un testimonio, primero, del poder del arquetipo encarnado en la estatua; segundo, de la habilidad de Miguel Ángel para evocar el arquetipo, y tercero, de la extrema sensibilidad de Toth a ese arquetipo concreto»[58]. Chartier interpretó también que la causa de que el ataque se centrara en la figura de la madre era la voluntad de expulsarla de la representación y de la percepción, y destacó su apariencia insólitamente juvenil, de la que ya se hablaba en el siglo XVI. Pero amplió el marco del análisis afirmando que Toth había atacado simultáneamente un objeto sagrado, una pieza del patrimonio, una obra de arte y un símbolo de la Iglesia católic... y observó que el martillo utilizado en la acción era

Il Messaggero, 30 de enero de 19...
John J. Teunissen y Evelyn J. Hinz ...
of ... esthetics, XXXIII/I, 1974-1975, págs.



86. El pie izquierdo del *David* de Miguel Ángel, 1501-1504, en la Galleria dell'Accademia, Florencia, dañado tras el ataque del 14 de septiembre de 1991.

una herramienta de escultor, estableciendo una relación de simetría entre el «toque» destructivo y el creativo[59] Pickshaus agregó etiquetas psicopatológicas (los psiquiatras italianos habían diagnosticado un *delirio profetico)*, en especial autismo, paranoia y esquizofrenia, así como datos biográficos que nos permiten reconocer la influencia de factores con los que ya hemos tropezado.

László Toth, nacido el 1 de julio de 1938 en Pilisvörösyar en el seno de una familia católica, se había trasladado en 1965 a Sydney casi sin saber inglés. Su diploma en geología no fue reconocido y tuvo que trabajar en una fábrica de jabón. Intentó sin éxito compensar este fracaso «organizando» a otros emigrantes y en 1967, tras sufrir una fractura de cráneo en una pelea con otros húngaros, desapareció durante algún tiempo. Cuando reapareció llevaba una barba al estilo de las imágenes de Cristo y hablaba de marcharse a Europa[60]. Llegó a Roma en junio de 1971, sin saber una palabra de italiano, con la intención, como después explicaría a su abogado, de ser reconocido como Cristo. Envió cartas al papa Pablo VI y trató inútilmente de reunirse con él en Castelgandolfo, la residencia de verano del pontífice. La Iglesia, concluyó, solamente podía aceptar a un Cristo muerto; decidió atacar la *Piedad* como símbolo de esta «increíble» práctica. Se puede observar, en relación con el aislamiento lingüístico de Toth, que el momento que eligió para comunicar su «mensaje» no solamente le garantizaba la mayor publicidad posible sino que, además, era la fiesta de Pentecostés. Diez días después cumpliría 34 años,

Chartier, *Les créateurs d'invisible*,
Sydney Daily Telegraph y *Mornin*
pág. 218

un grave inconveniente para su identificación con Cristo[61]. Al parecer se oponía a María más como figura de la Iglesia (la interpretación iconográfica tradicional) que como el instrumento de la encarnación de Dios. Toth declaró también a su abogado que en la unión personal de Miguel Ángel Buonarroti y Jesucristo él había ordenado antaño que un «niño sin mancha», no mancillado por la Iglesia católica, creara la *Piedad* sin terminarla, porque él debía hacerlo el domingo de Pentecostés.

Esta «condensación» —por utilizar un término freudiano— de Miguel Ángel y Cristo es muy significativa si se pone en conexión con la historia de la formación de la identidad artística moderna. Como puso de manifiesto Philippe Junod, la identificación con Cristo, generalmente en forma de autorretratos, acompañó a la progresiva autonomía del arte y apareció sobre todo durante el Renacimiento y, de manera creciente, a partir del siglo XIX[62]. Expresión en un principio del origen divino y el rango liberal reivindicado para las artes visuales, después contribuyó a sacralizar el terreno estético y a glorificar o racionalizar, merced a la ambivalencia del tema del martirio, una marginalidad definida como el rescate de la creación auténtica e innovadora. No es casual que Miguel Ángel fuese un modelo favorito de esta imagen del genio atormentado y solitario, por ejemplo en la obra de Delacroix *Miguel Ángel en su estudio*, de 1849-1852 (Montpellier, Musée Fabre). Al identificarse con él además de con Jesús, el desarraigado húngaro no solamente usurpaba el derecho de modificar e incluso destruir su obra, sino que dejaba claro que su intento de autorrealización, idiosincrásico y desesperado, seguía unos caminos que artistas singulares y definiciones colectivas de la actividad artística también habían recorrido y ayudado a establecer en cierta medida.

Este aspecto de los motivos de Toth lo conecta con casos en los que las obras han sido atacadas —o «terminadas»— por artistas o por aspirantes a artistas. Un curioso ejemplo es el del joven que robó el cuadro de Watteau *El indiferente*, en el Louvre, para eliminar las que él juzgaba restauraciones irrespetuosas[63]. Con más brutalidad, un pintor fracasado italiano de 47 años llamado Piero Cannata se valió de un martillo el 14 de septiembre de 1991 para romper las puntas de todos los dedos del pie del *David* de Miguel Ángel, en la Galleria dell'Accademia de Florencia **[86]**[64]. El hombre, antiguo heroinómano que incluso había recibido

---

Esta observación me fue amablemente sugerida por Ingrid Junillon.

62 Ph. Junod, «(Auto)portrait de l'artiste en Christ», *L'autoportrait à l'âge de la photographie. Peintres et photographes en dialogue avec leur propre image*, catálogo de la exposicion, Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausana, Berna, 1985, págs. 59-79. Véanse también Rudolf y Margot Wittkower, *Nacidos bajo Saturno* [1969], trad. de Deborah Dietrick, Madrid, 1988, y Ernst Kris y Otto Kurz, *Legend, myth, and magic in the image of the artist*, New Haven y Londres, 1979.

Le Figaro, 15 de agosto de 1939, cit. en Chartier, *Les createurs d'invisible*, págs. 317-321

64 A. P., «Anschlag auf Michelangelos *David* in Florenz», *Neue Zürcher Zeitung*, 16 de septiembre de 1991; Marc Leijendekker, «Italiaanse schilder beschadigt beeld *David* met hamer», *NRC Handelsblad*, 16 de septiembre de 1991, pág. 6; Pickshaus, «Aktualisierung», pág. 33.

tratamiento psiquiátrico, explicó que tenía «envidia de Miguel Ángel». La razón parece demasiado simple, pero quizá contenga un elemento de verdad en lo que respecta al conflicto de identidad. Lo cierto es que el caso semeja una parodia del famoso dibujo de J. H. Fuseli que representa al artista consternado por la grandeza de los fragmentos antiguos **[87]**, con la mano sobre el pie de una estatua colosal de Constatino, que se ha relacionado con el significado literal de su apellido original, Füssli (piececito)[65]. Evoca asimismo una serie de caricaturas publicadas en la década de 1960 por Ronald Searle que mostraban a discapacitados amenazando a gigantescas representaciones escultóricas de la parte de cuerpo que les falta **[88]**. De hecho la «envidia» y la frustración se mencionan con frecuencia para explicar la destrucción intencionada de obras de arte, no sin razón pero excesivas veces basándose en ideas absolutas de valores y jerarquías. Se ha citado la aseveración de Réau según la cual «la belleza ofende a seres inferiores que son conscientes de su inferioridad»[66]. En su *Informe sobre el vandalismo* de 1794, Grégoire había escrito ya que «los necios denuncian al genio para consolarse de haber sido privados de él»[67] Gógol imaginó en 1841-1842 a un pintor que, habiendo abandonado el cultivo de sus facultades para buscar la fama y el dinero, se obsesiona con una «horrible envidia», rayana «en la locura», con el verdadero talento. Así, «empezó a comprar todas las mejores obras de arte que salían al mercado. Tras gastar una fortuna en un cuadro, lo llevó cuidadosamente a su estudio y allí se lanzó sobre él con la furia de un tigre, acuchillándolo, desgarrándolo, haciéndolo pedazos, pisoteándolo y riendo estruendosamente de alegría mientras tanto»[68] Cuando el escritor japonés Yukio Mishima, adorador de la perfección física y artística y reaccionario en política, basó una novela en la quema en 1950, por un bonzo novicio, del célebre Pabellón de Oro del templo de Rokuon-ji, en Tokio, desarrolló de manera típica la afirmación de que el monje, de 21 años de edad, que odiaba la fealdad de su propia alma y de su cuerpo lisiado, se había sentido insultado por la belleza de la construcción, y rechazó la explicación que dio después: que había perdido toda esperanza de suceder al prior y había destruido el Pabellón porque los ingresos que generaba le otorgaban al prior su poder[69].

Jean Starobinski, «La vision de la dormeuse», *Nouvelle revue de psychanalyse*, núm. 5, primavera de 1972, pág. 14.

[66] Réau, *Histoire du vandalisme*, pág. 16 (1994, pág. 14).

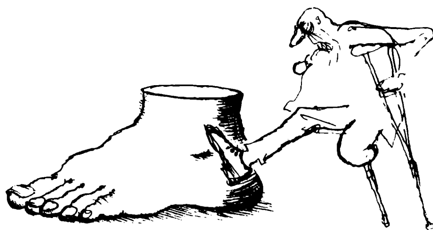
Cit. por Pierre Marot, «L'abbé Grégoire et le vandalisme révolutionnaire», *Revue de l'art* núm. 49, 1980, pág. 38.

[68] Nikolai V. Gógol, *El retrato*, Madrid, 1991.

Véanse el prefacio de Marc Mécréant a Y. Mishima, *Le Pavillon d'Or (Kinkakuji)*, París, 1961 y Chartier, *Les créateurs d'invisible*, págs. 275-298.



87 Johann Heinrich Füssli, *El artista desesperado por la grandeza de los fragmentos antiguos*, 1778-1780, clarión y aguada. Kunsthaus, Zúrich



88. Ronald Searle, *Los ignorantes: 1 & 2* (detalle), caricatura de su *L'œuf cub et le cercle vicieux* (París, 1968).

Ya he indicado que, en el caso de la agresión contra el arte moderno y contemporáneo, la diferencia entre contexto museístico y no museístico se reduce y puede incluso desaparecer. En 1993, una conferencia sobre «vandalismo en el arte moderno» llegó a la conclusión de que, en esos casos, los límites entre actuación, intención, participación y alcance destructivo eran flexibles. Entre los factores mencionados se hallaban la fragilidad física de las obras modernas, su desviación respecto de las normas estéticas tradicionales o su transgresión de ellas, su incomprensión por parte de amplios sectores de la población (y la frecuente aprobación posterior de los ataques contra ellas), así como la presencia de la destrucción y la degradación en los materiales y en la génesis de muchos objetos[70]. Un comentarista interpretó las recientes acciones iconoclastas en instituciones británicas como «la expresión pública de una querella interna entre modernistas (o posmodernistas) y tradicionalistas», denunciando que los medios informativos y «la estructura de poder de los ignorantes» habían tomado partido en contra de la innovación artística, y afirmó: «Los que atacan a los maestros antiguos tienen con frecuencia un historial de enfermedad mental, pero los destructores de lo nuevo suelen ser críticos que prefieren las acciones a las palabras»[71]. Las cosas, no obstante, pueden ser más complicadas, y es preciso indagar el «efecto umbral» en relación con la circunstancias exactas de cada intervención. El ataque en Berlín Oeste, muy bien documentado y al que se dio especial publicidad, contra *Quién teme al rojo, al amarillo y al azul IV*, de Barnett Newman, es un ejemplo que viene al caso[72].

El 13 de abril de 1982, un estudiante de veterinaria de 29 años llamado Josef Nikolaus Kleer, que llevaba casco de obra y una bolsa de cuero de la oficina federal de correos, entró en la Nationalgalerie (a la sazón cerrada porque se estaba desmontando una exposición) por una puerta trasera y fue a la sala, no iluminada, donde estaba colgado el gran lienzo de Newman (2,74 x 6,03 m). Allí cogió una de las barreras de plástico colocadas en el suelo en semicírculo para limitar la distancia para verlo **[89]** y golpeó el cuadro violentamente. (Tras ser interrogado, dijo a los periodistas que también lo había golpeado con el puño y con el pie y al final le había escupido en medio)[73]. Luego puso varios documentos encima y al-

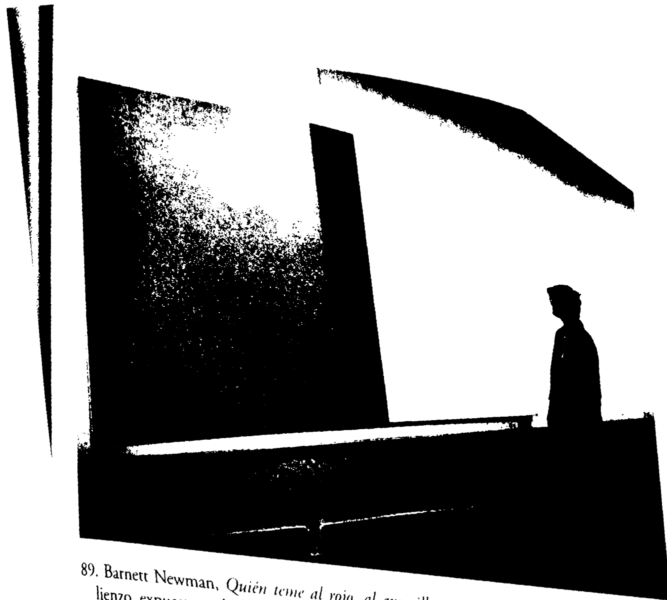
---

Althöfer, «Besucher als Täter». La conferencia fue organizada por la Universidad de Gante en el Media Center de Ostende.

[71] Anthony Everitt, «Painting modernism black», *The Guardian*, 16 de mayo de 1994.

Véase Pickshaus, *Kunstzerstörer*, págs. 65-123, de donde se toman los siguientes datos si no se dice otra cosa. Angela Schneider, de la Nationalgalerie de Berlín, puso amablemente a mi disposición una importante documentación de prensa.

[73] «"Bilderstürmer" auf freiem Fuss, weil keine Fluchtgefahr besteht», *Berliner Morgenpost*, 16 de abri de 1982. Según Pickshaus, cada golpe fue dirigido contra un campo de color (*Kunstzerstörer*, pág. 95).



89. Barnett Newman, *Quién teme al rojo, al amarillo y al azul IV,* 1969-1970, acrílico sobre lienzo, expuesto en la Nationalgalerie de Berlín antes del ataque del 13 de abril de 1982.

rededor de la obra dañada: en la parte azul, un papel en el que se leía «¡Todo el que aún no lo entienda tiene que pagarlo! Una pequeña contribución a la limpieza. Autor: Josef Nikolaus Kleer. Precio: a determinar» y «Artista de acción»; en el suelo, delante, un ejemplar del último número de la revista *Der Spiegel,* con una caricatura de la entonces primera ministra británica Margaret Thatcher en la portada, representada como un cruzado ante un fondo azul oscuro, en alusión a la guerra de las Malvinas; delante de la parte roja, un ejemplar de la «Lista roja», catálogo oficial de medicamentos publicada por la industria farmacéutica alemana; delante de la parte amarilla, un libro amarillo de economía doméstica con otro papel que llevaba escrito: «Título: libro de economía doméstica. Una obra de arte de la comuna Tietzenweg, ático a la derecha. No para venta»; finalmente, en algún lugar en el suelo, una chequera roja. Estas piezas permitieron a la policía hallar rápidamente al culpable. Kleer confesó ser el atacante y esgrimió par

Pickshaus, *Kunstzerstorer,* págs. 93 94 (los dos papeles se reproducen en la pág. ... nombre y la dirección ocultos). Este complejo montaje fue desmantelado de inmediato por el vigi lante del museo que lo descubrió.

varias razones que se pueden resumir como sigue: el cuadro le había dado miedo; la obra de Newman era «una perversión de la bandera alemana» (que está horizontalmente dividida en negro, rojo y oro), debería «asustar a los alemanes» y no pertenecía a la Nationalgalerie; la compra de semejante obra con fondos públicos era irresponsable y los artistas ganaban demasiado dinero.

Quién teme al rojo, al amarillo y al azul IV, pintado por Barnett Newman el año de su muerte, acababa de ser comprado a su viuda por 2,7 millones de marcos. Para reunir esa enorme suma, el director de la Nationalgalerie, Dieter Honisch, había recurrido a medios inhabituales y espectaculares, entre otros la realización (por 26 artistas alemanes) y venta de «Homenajes a Barnett Newman». Se publicó un catálogo de estas obras en el que Günther Uecker, uno de los artistas que más participaron en la campaña de recogida de fondos, elogió el objeto de esta en términos reveladores. Era un icono de una tradición pictórica que superaba la «estrechez provinciana» y fundaba una cultura internacional, una «comunicación espiritual ilimitada». Uecker deseaba que estuviese en Berlín y en la Nationalgalerie «como signo de la libertad del arte: un manifiesto del espíritu de la pintura, una gran obra de este siglo». Concluía: «¡Yo no temo al rojo, al amarillo y al azul!»[75]. No hace falta decir que no todos estaban de acuerdo con esta opinión, con lo cual Dieter Honisch pudo luego echar la culpa del ataque al «exceso de publicidad que la pintura y sobre todo su precio habían encontrado en los medios», como si este no hubiera sido provocado por la campaña que él mismo había lanzado[76]. La crítica de la obra y su adquisición encontraron nuevas oportunidades de expresión en los comentarios que se hicieron sobre los daños, especialmente en las cartas de los lectores publicadas por el tabloide berlinés *B. Z.* bajo el encabezamiento «Esto lo habría podido pintar cualquier aprendiz» **[90]**. Vistos en este contexto, el «miedo» a la obra de Newman declarado por Kleer, su profanación de ella, hasta su origen provinciano —nació en Ensdorf, cerca de Saarlouis y de la frontera francesa, y llegó a Berlín en 1978—, parecían responder a la promoción del cuadro por las autoridades culturales y materializar unas extendidas opiniones y actitudes hacia ella. Pero, por supuesto, ningún otro contribuyente descontento había optado por un similar proceder violento e ilegal, de modo que hay que seguir indagando los motivos personales de Kleer.

Las entrevistas de Pickshaus con él proporcionaron información útil a este respecto. Kleer era el mayor de cinco hermanos y miembro de una familia de clase trabajadora; fue el único que alcanzó el nivel requerido para entrar en la universidad. Empezó a estudiar medicina para satisfacer las ambiciones sociales de sus padres, pero fracasó. Según Pickshaus, los primeros signos de una psicosis «maníaco-depresiva» afectiva coincidieron con este fracaso. Kleer se negó a servir en el

---

Hommage à Barnett Newman, Berlín, 1981.

[76] Pickshaus, *Kunstzerstörer*, pág. 86.

BZ-LESER ZUM ANSCHLAG AUF GEMÄLDE IN DER NATIONALGALERIE

13. April 1982 um 15 Uhr 25: Der Student Josef Kleer (links) zerstört in der Nationalgalerie das drei Millionen Mark teure Newman-Gemälde „Wer hat Angst vor Rot, Gelb und Blau" (rechts). Als Kleer festgenommen wird, erzählt er in seinem Geständnis: Ich habe vor dem Gemälde Angst bekommen.

Das hätte jeder Lehrling malen können

Haftbefehl

de[s] Studenten
Josef K l e e r,
geboren am 12.10.1952 [redacted],
wohnhaft [redacted]

wird die Untersuchungshaft angeordnet.

Er wird beschuldigt
in Berlin
am 13.April 1982
rechtswidrig einen Gegenstand der Kunst, welcher in öffentlichen Sammlungen aufbewahrt wurde, beschädigt zu haben,
indem er
am Tattage gegen 15.25 Uhr in der Nationalgalerie in der Potsdamer Straße in 1000 Berlin 30, das dort befindliche Bild des Malers Barnett Newman „Wer hat Angst vor Rot, Gelb und Blau" mit der Faust und [illegible]

Vergehen strafbar nach § 304 StGB.

Der dringende Tatverdacht ergibt sich aus dem Geständnis des Beschuldigten. Es besteht der Haftgrund des § 112 Abs. 2 Nr. 2 StPO. Der Beschuldigte, der in leicht lösbaren Wohnverhältnissen lebt, hat bei einer Verurteilung mit einer fluchtanreizbietenden Strafe zu rechnen.

[redacted]
Richter am Amtsgericht

Ausgefertigt

Justizangestellte

14. April 1982: Ein Tag nach dem Attentat wird der Haftbefehl ausgestellt. Josef Kleer wird verhaftet. Ein Tag später wird der 30jährige wieder freigelassen. Ihm wird Paß und Ausweis abgenommen. Kleer darf die Stadt nicht ohne weiteres verlassen.

Zum Attentat auf das 3-Millionen-Mark-Gemälde

Dieses Werk hätte jeder Anstreicherlehrling ebensogut anfertigen können. Nur dann hätte es lediglich das Material und die paar Arbeitsstunden gekostet.

Hans T., [illegible], Zehlendorf

Man sollte sich mal in den ersten Grundschulklassen erkundigen!

Vielleicht haben wir in unserer Stadt einige Talente, die das Gemälde auch für eine Million Mark malen könnten.

Fragen wir doch einmal in den ersten und zweiten Klassen einer Grundschule nach!

Peter P., [illegible], Buckow

Mein Werk ist schwarz-rot-gold

Dem Nationalgalerie-Direktor biete ich als Trost und Ersatz ein eigenes Werk an: sechs Meter lang, drei Meter hoch, breiter schwarzer Streifen, schmaler roter Streifen, breiter goldener Streifen, Titel „Wer ist hier der Irre?"

Ich habe meine ganze Lebenserfahrung darin verewigt.

Der Preis von 2,7 Millionen Mark geht in die Stiftung „Frauenhäuser" (Jahreskosten für ein Frauenhaus eine Million Mark).

Dr. Cillie E., [illegible], Neukölln

Was für mich Kunst bedeutet

Für mich heißt Kunst Rubens, Rembrandt, Tizian.

E. U., [illegible], Wilmersdorf

Ich muß die Kopien für den Schulunterricht aus der eigenen Tasche bezahlen

Ich bin der Meinung, daß man eher diejenigen als Irre bezeichnen sollte, die für drei aneinanderhängende Farbflächen einen Betrag von 3 000 000 Mark bezahlen, während ich z. B. die Kopien, die ich für meinen Schulunterricht (Physik und Mathematik) benötige, selbst bezahlen muß, da hierfür in unserem bildungsbewußten Staat kein Geld zur Verfügung steht. Ich bin Studienrat.

Michael R., [illegible], Lichterfelde

Renovierung statt Restaurierung

Vielleicht ist es möglich, im Hinblick auf die notwendige Instandsetzung des Gemäldes nicht mehr von einer Restaurierung, sondern von einer Renovierung zu sprechen. Sollte diese aber nicht mehr lohnend sein, dann liefere ich kostenlos und kurzfristig eine nicht unterscheidungsfähige Nachbildung.

Maria V., [illegible], Mariendorf

Solche Sachen malte ich als [illegible]

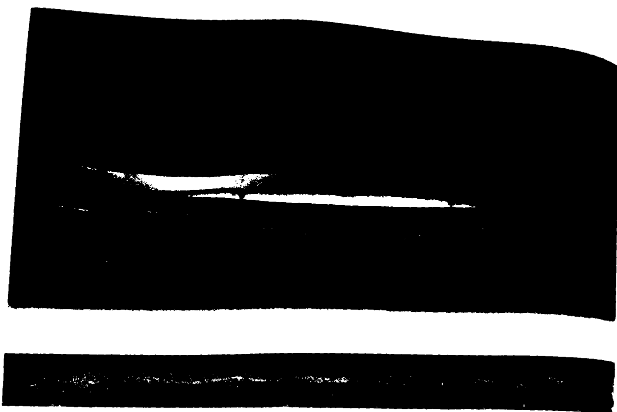
Als Malerlehrling (1927) mußte ich öfter solche und ähnliche Sachen malen. Es wurde meist mit Leimfarben gemalt.

Hans H., [illegible], Mariendorf

BZ-LESER ZUM MORDFALL ELIN UND CARMEN

Wenn es doch etwas gäbe, was das

90. «Esto lo habría podido pintar cualquier aprendiz», de Josef Kleer, perpetrador del ataque contra *Quien teme al rojo, y al azul IV* de Barnett Newman, y cartas de lectores, *Berliner* 22 de abril de 1982



91. Barnett Newman, *Quién teme al rojo, al amarillo y al azul III*, 1967-1968, acrílico sobre lienzo, tras el ataque del 21 de marzo de 1986. Stedelijk Museum, Ámsterdam.

ejército y se trasladó a Berlín por esa razón. Vivió en una comuna, donde la alternancia de sus períodos de euforia y depresión constituyó una fuente de dificultades. Dos meses antes del ataque entró «de forma más o menos accidental en la Nationalgalerie», donde un grupo semicircular de barreras de plástico dispuestas en el suelo le hizo prestar atención a *Quién teme al rojo, al amarillo y al azul IV*. Preguntó a un vigilante por el enorme lienzo y recibió la siguiente respuesta: «¡Si cuesta tres millones de marcos, es que tiene que ser arte!». Entonces miró el cuadro directamente y por un momento tuvo «una sensación muy extraña» que definió como miedo. La actitud de los demás visitantes hacia la obra de Barnett Newman le recordó la danza alrededor del Becerro de Oro —una referencia clásica de la doctrina iconoclasta— y le pareció en retrospectiva una «especie de símbolo de toda la danza alrededor del dinero, que impide a la gente vivir con naturalidad o de acuerdo con sus propias decisiones». Pensó que el dinero era el responsable de que «el orden de valores estuviera totalmente patas arriba» y entonces vio una «encarnación de todo este caos» en el cuadro[77]. Kleer vivía de una pequeña beca y en la época de los hechos, el martes después de Pascua, estaba solo, escaso de dinero y casi pasando hambre. Definió su intervención como un «*happening*» artístico y como un modo de «terminar» la pintura, como probablemente atestigua

Ibíd., págs. 74, 78-79,

han sus mensajes escritos y las correspondencias cromáticas entre sus añadidos y el lienzo. Pensaba que era capaz de hacer un cuadro comparable por una fracción del precio de adquisición de *Quién teme al rojo, al amarillo y al azul IV* y le contrapuso el libro de economía doméstica de su comuna como «símbolo de compañerismo». Por el contrario, se desdijo de sus alusiones a la bandera alemana y aseguró que le habían animado a hacerlas los policías que lo interrogaron[78].

La combinación de crisis de identidad, crítica social e interpretación idiosincrásica que arrojan estos datos es consistente con buena parte de lo que hemos visto. Los rasgos «patológicos» implícitos en ella parecen actuar como factores reforzadores y facilitadores más que como motivaciones sui géneris. En una carta a la Nationalgalerie escrita después de los hechos, Kleer definía el cuadro de Newman como una «obra maestra fisiopsicológica». Pickshaus sugirió que su vacío carente de imágenes podría provocar los sentimientos sin causa objetiva que son típicos de las «psicosis afectivas». Pero observó también que algunos defensores del cuadro lo habían elogiado diciendo que los ponía agresivos o generaba ansiedades primarias, y que la evocación del miedo era esencial en la experiencia estética de lo «sublime» a la que Newman explícitamente aspiraba al crear en términos modernos[79] Hasta cierto punto, los experimentos bidimensionales de Newman con el color y la percepción se pueden comparar con los tridimensionales que luego ejecutaría Serra en acero cortén, por lo que atañe a la percepción no deseada, dentro de los museos y en lugares públicos respectivamente. Sea como fuere, otro de sus últimos lienzos, *Quién teme al rojo, al amarillo y al azul III*, fue rajado de un extremo al otro con un cuchillo Stanley **[91]** cuatro años después, en el Stedelijk Museum de Ámsterdam, por un hombre de 33 años llamado Gerard Jan van Bladeren, que quería que su acto se entendiera como una «oda a Carel Willink», un representante holandés del «realismo mágico» cuyo libro antimodernista *La pintura en una etapa crítica* (1950) citó ante el tribunal[80]. Desde luego, no hay que subestimar el papel que desempeñaron el precio de mercado de las obras de Newman y su simplicidad compositiva. En 1989, la adquisición por la National Gallery of Canada de Ottawa de su obra *La voz del fuego* (1967) por 1,76 millones de dólares impulsó a dos pintores, uno de paredes y otro de cuadros, a ejecutar

---

78 *Ibid.*, págs. 86, 84.

Ibid., págs. 79-80, 74, 77, 68-73.

Véanse «Vernieler doek wil museum blijven bezoeken», *NRC Handelsblad*, 3 de abril de 19 Jan Eilander, «De Newman killer», *Haagse Post*, 5 de abril de 1986; «Vernieler van schilderij ziet daad als kunstkritiek», *Reformatorisch Dagblad*, 26 de junio de 1986; «Man vernielde schilderij "om de diskussie"», *Het Parool*, 18 de septiembre de 1986; A. N. P., «Verbod voor vernieler schilderij», *Het Parool*, 2 de octubre de 1986. La restauración de esta pintura causó después un gran escándalo: Renée Steenbergen, «Kritiek face-lift doek Newman», *NRC Handelsblad*, 16 de agosto de 1991, Christian Chartier, «L'honneur perdu d'un restaurateur», *Le Monde*, 31 de enero de 1992; Pickshaus, «Aktualisierung», págs. 26-27

«copias» de sus tres franjas de color; la primera se titulaba *La voz del contribuyente* y la segunda iba acompañada de un cartel en el que se leía «Esto es una copia de la estafa de 1.800.000 dólares que ha hecho la National Gallery al artista canadiense». Sin embargo, como comentó Thierry de Duve, las dos obras eran bastante distintas en cuanto a su intención. El pintor de paredes —cuya esposa dijo, al ver *La voz del fuego* en la televisión: «Anda, cualquiera podría pintar eso, hasta un pintor»— manifestó «el respeto que había sentido por un oficio que era el suyo», mientras que el pintor de cuadros expresó su «desprecio por la falta de oficio de la que acusaba a Barnett Newman»[81]. Al afirmar ser un artista, el segundo tenía, desde luego, razones más profundas para sentirse molesto por el modelo de logro artístico que representaba Newman, y su gesto de desfiguración indirecta estaba por tanto más cerca de los gestos de aquellos para quienes el ataque físico hace las veces de una especie de crítica práctica.

Thierry de Duve, «Vox ignis vox populi», *Parachute*, núm. 60, octubre-diciembre págs. 30-34, reproducido en *Voices of fire. Art, rage, power, and the state*, ed. B. Barber, S. y J. O'Brian, Toronto, 1996, págs. 81-95.

11

El «vandalismo embellecedor»

Los ataques anónimos e individuales contra obras de arte en espacios públicos y en museos ocupan el puesto más alto en la escala de ilegitimidad de la destrucción. En el otro extremo encontramos eliminaciones y transformaciones que sus autores y partidarios justifican, a menudo en términos estéticos, como medios necesarios para unos fines positivos y que —si tienen éxito— no pueden ser simplemente considerados y etiquetados como destrucción. Martin Warnke apuntaba a la base social y política de esta distinción al escribir que la iconoclasia desde arriba podía ser celebrada entre las grandes fechas de la historia del arte, mientras que la iconoclasia desde abajo era denunciada como vandalismo ciego; lo mismo hizo Colin Ward al recordar que las actividades de los «vándalos» son «mucho menos devastadoras, letales y costosas que la destrucción y desgaste del entorno urbano por otras fuerzas de la sociedad»[1]. El examen de los factores que impulsan los ataques «embellecedores» y los argumentos utilizados a favor y en contra de ellos, sin embargo, no son solamente una cuestión de crítica social. Tampoco comparten necesariamente un planteamiento que pasa por alto las diferencias de los motivos por la semejanza de los resultados. De hecho, razones manifiestas como las que proponen las explicaciones racionales pueden servir también como pretexto para otras encubiertas; de manera similar, se puede demostrar que en las eliminaciones «creativas» acometidas por «embellecedores» y en las agresivas de los «vándalos» actúan análogos mecanismos de descalificación[2].

M. Warnke, «Bilderstürme», en *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*, ed. M. Warnke, Frankfurt, 1977, págs. 10-11; C. Ward, «Introduction», en *Vandalism*, ed. C. Ward, Londres, 1973, pág. 18.

2 Para la oposición entre planteamientos motivacionales y conductistas, *The anatomy of destructiveness*, Harmondsworth, 1990, 1.ª ed. 1973, *passim*.

Con el transcurso del tiempo, y singularmente después de las grandes transformaciones históricas, la conservación de los artefactos ha supuesto siempre algún tipo de redefinición de su uso y modificación de su forma. Un buen ejemplo es la columna de Trajano: los senadores del municipio de Roma distinguieron en 1162 entre su propiedad material y espiritual al decretar que pertenecía a la abadesa de San Ciriaco, junto con la pequeña iglesia de San Nicolás, siempre que «se salvaguardase el honor de la ciudad de Roma», es decir, que la columna no fuese dañada ni destruida; pero la iglesia había sido construida al pie de la columna, que le servía de campanario, y la inscripción dedicatoria romana había sido mutilada para construir su tejado[3]. Las paradojas de la política de conservación son especialmente visibles en Roma, desde los papas del *Quattrocento* hasta Mussolini. Rafael pudo aseverar que la nueva Roma, con sus palacios e iglesias, estaba enteramente construida con piedras extraídas de mármoles antiguos y que «Aníbal y los demás enemigos de Roma no pudieron obrar con más crueldad», aunque él mismo se valió de estos materiales en la construcción de San Pedro[4]. En cuanto a Mussoli cuya intervención urbana fue descrita como un *sventramento* (literalmente «destripamiento») de la ciudad, concluyó el 22 de octubre de 1934 un discurso en el que perfiló su proyecto de enmarcar el mausoleo de Augusto en una enorme plaza rectangular echando mano de un pico y exclamando: «¡Y ahora que hable el pico!». Tim Benton, que mencionó en época reciente el acontecimiento, hizo notar que «la imagen (en película, fotografía y pintura) de Mussolini blandiendo vigorosamente la herramienta resultó ser un medio eficaz de proyectar la demolición de la vieja Roma como un acto fascista "revolucionario"» **[92]**[5].

Desde el Renacimiento, la descalificación estética de la arquitectura medieval permitió, entre otras cosas, lo que Louis Réau denominó «vandalismo embellecedor de los canónigos»[6]. En 1739, Voltaire denunció que «edificios de godos y vándalos» ocultaban la fachada del Louvre, y propuso embellecer París «ensanchando las estrechas e infectas calles, descubriendo los monumentos que no se ven

---

[3] S. Settis, «La Colonne Trajane: l'empereur et son public», *Revue archéologique*, s. a., núm. 1, 1991, págs. 186-187.

[4] Carta de autoría discutida, publicada en las *Obras* de Baldassare Castiglione, 1733, cit. en F. Choay, *L'allégorie du patrimoine*, París, 1992, pág. 49.

[5] T. Benton, «Rome reclaims its empire», en *Art and power: Europe under the dictators, 1930-45*, catálogo de la exposición, Hayward Gallery, Londres, 1995, págs. 120-129 (pág. 121). Véase además Ronald T. Ridley, «Augusti manes volitant per auras: the archeology of Rome under the Fascists», *Xenia*, 11, 1986, págs. 19-46.

[6] Louis Réau, *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français*, París, 1959, I págs. 109-141 (1994, págs. 135-182).



92. Benito Mussolini iniciando los trabajos de demolición para la construcción de Vía del Imperio (actual Vía de los Foros Imperiales) en Roma, 1932.

y erigiendo otros que se vean» Esta idea de *embellissement*, desarrollada en los proyectos de Pierre Patte para París, se convirtió en un tema central a mediados del siglo XVIII y pudo estar relacionada con el debate sobre la exhibición pública de obras de arte, que estaba al servicio de la autorrepresentación del poder estatal absolutista, pero también se entendía en el marco social, más amplio, del «progreso en las artes y las ciencias»[8].

Ya hemos aludido a los profundos cambios que siguieron a la Revolución Francesa. No se limitaron en modo alguno a lo político y se combinaron con la influencia de la revolución industrial en los medios de producción, los modos de vida y la organización espacial para hacer que todo el tejido urbano de las ciudades europeas pareciera obsoleto[9] Los objetos prerrevolucionarios que no se juzgaron

---

Voltaire, *Des embellissements de Paris*, *Histoire du vandalisme*, (1994, pág. 725).

[8] Werner Oechslin, «Monument, town and its synt eory of "embellissement" *Daidalos*, núm. 49, septiembre de 1993, págs. 138 149.

Choay, *L'allégorie du patrimoine*, pág. 111 Sobre los efectos economicos de la Revolucion, vease el ejemplo de Colonia en B. Hinz, «Säkularisation als verwerteter ildersturm Zum Prozess der Aneignung der Kunst durch die bürgerliche Gesellschaft», en *Bildersturm*, ed. Warnke, pags. 108 120.



93. El centro de Rotterdam en 1941 tras el bombardeo de la fuerza aérea alemana.

dignos de formar parte del «patrimonio» nacional —la gran mayoría— fueron considerados de manera creciente ejemplos de arcaísmo y no de feudalismo. En 1846, Léon de Laborde protestó porque, mientras que las destrucciones de motivación política podían al menos denunciarse, «hoy nos cierran la boca con las grandes palabras de modernismo y mejoras materiales y podemos estar satisfechos si no nos obligan a aplaudir la ciega ejecución de las órdenes de poner las casas en línea recta, las leyes de desposesión para fines públicos y la brutal dirección de los ferrocarriles, esas maravillas de la civilización»[10]. Un aspecto importante de esas «mejoras materiales» tenía que ver con las condiciones sanitarias, en especial de los barrios obreros. La insalubridad se asociaba con la marginalidad, y junto con la adaptación de la ciudad a los nuevos medios de transporte y el «embellecimiento» propiamente dicho, se invocó la higiene para justificar la eliminación de partes enteras de las ciudades europeas hasta finales del siglo xx, en nombre del *assainissement* en francés o de la *Stadtsanierung* («saneamiento urbano») en alemán. En

---

L. de Laborde, *Les anciens monuments de Paris*, 1846, cit. en Réau, *Histoire du vandalisme*, II pág. 123 (1994, pág. 700).

cuanto a los elementos de «patrimonio» que había que conservar, eran concebidos en su mayoría como «monumentos» que había que sacar de sus entornos y restaurar a fondo para que fueran contemplados y valorados. Entre los restauradores más influyentes y activos de la arquitectura medieval, James Wyatt y sir George Gilbert Scott en Gran Bretaña y Eugène Viollet-le-Duc y Paul Abadie en Francia concebían sus intervenciones como una remodelación encaminada a revivir «la apariencia original... perdida por deterioro, accidente o alteración mal», o incluso —en palabras de Viollet-le-Duc— «un estado completo que quizá nunca existió en un momento dado»[11].

En realidad, las obras de arquitectura que fueron objeto de apropiación positiva como símbolos ilustrativos del pasado formaban parte del general proceso de modernización. Esto se aplica, evidentemente, a la reestructuración global de París realizada por Eugène Haussmann bajo el II Imperio, la cual implicaba una selección de monumentos históricos, despejar sus alrededores y su restauración, así como la destrucción masiva de la vieja estructura urbana. Cuando en 1867 fue elegido miembro libre de la Academia, Haussmann declaró a sus amigos que había sido elegido como «artiste démolisseur»[12]. Pero se aplica también al proyecto de Le Corbusier para una Ciudad Contemporánea para tres millones de habitantes, de 1922, y a su Plan Voisin para París, de 1925[13]. El sueño de hacer tábula rasa que subyacía a estas utopías europeas, que celebraban —como dijo Stanislaus von Moos— «la apoteosis del automóvil, de la administración empresarial y del alojamiento de clase media, a expensas de casi todas las demás funciones que componen la vida de la ciudad», no impidió que la Ville Contemporaine se organizase en torno a evocaciones de monumentos y lugares históricos, ni que el Plan Voisin incorporase monumentos reales extraídos de la ciudad para representar la esencia de su historia[14]. Como hemos visto en el capítulo 2, la guerra mecanizada de las dos contiendas mundiales hizo posible que se hiciese realidad el ideal «embellecedor» de la tábula rasa, a través de la destrucción y posteriormente de la reconstrucción. Von Moos considera que fue «*el* agente histórico que ayudó al Plan Voisin a convertirse en paradigma». Sobre la tragedia de Rotterdam **[93]**, comenta que «en el urbanismo rudimentario y radical que resulta del bombardeo masivo de ciuda-

---

Principios de restauración de la Cambridge Camden Society, expuestos en *Ecclesiologist*, I, 1842, pág. 65; Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture*, París, 1854-1858, VIII, artículo «Restauration»; los dos cit. en Nikolaus Pevsner, «Scrape and anti-scrape», en *The future of the past: attitudes toward conservation*, ed. Janet Fawcett, Londres, 1976, págs. 41, 48.

12 Cit. en Réau, *Histoire du vandalisme*, II, pág. 159 (1994, pág. 746). Véase Pier Luigi Cervellati, «"L'artiste démolisseur": E. H. Haussmann», en *La cultura della conservazione*, Milán, 1993, págs. 371-378.

13 Stanislaus von Moos, «Le Corbusier, the monument and the metropolis», *Columbia documents of architecture and theory*, III, 1993, págs. 115-137.

14 *Ibíd.*, «Le Corbusier», págs. 124, 116, 126.

des, la conservación de los monumentos históricos está por encima de la del p[...] que de viviendas para los pobres de la ciudad», mientras que su reconstrucción [...] inició con el despeje radical de los edificios dañados que rodeaban los edific[...] públicos e iglesias respetados por las bombas y elegidos para ser restaurados, acabó «siendo un ejemplo prototípico del urbanismo del CIAM»[15]. El reciente [...] de Beirut, donde al daño causado por la guerra siguió la casi total destrucción de[l] centro antiguo —con la dudosa compensación de una insólita campaña arqueo[...] lógica—, demuestra que esta tradición no se ha acabado[16]. Las necesidades de [la] autorrepresentación propagandística y la eliminación de la oposición en los regí[...] menes autoritarios y totalitarios del siglo XX han provocado asimismo una remo[...] delación radical a gran escala[17]. A finales de los años ochenta, el interrumpid[o] «Programa para la sistematización del territorio» de Ceaucescu, que consistía en arrasar totalmente más de 7.000 pueblos rumanos y reemplazarlos por «agrociu[...] dades» socialistas uniformes, ofreció un nuevo ejemplo, en un contexto rural, de un intento destructivo de imponer una «sociedad nueva»[18].

La restauración como destrucción

Las medidas oficiales contra las modernizaciones no deseadas y por la conser[...] vación del patrimonio arquitectónico empezaron a aparecer a finales del siglo XVIII, no solo como secuela de la destrucción políticamente motivada; por ejemplo, en 1794 se promulgó una disposición del derecho consuetudinario prusiano con[...] tra la «grosera desfiguración de calles y plazas»[19]. Al parecer, la oposición a las restau[...] raciones «embellecedoras» se expresó en fecha especialmente temprana en Gran Bretaña, un hecho que guarda tal vez relación con la cronología comparativa de las iconoclasias, la revolución industrial y el *Gothic revival*[20]. El *Gentleman's Maga-*

---

[15] *Ibid.*, págs. 129-131.

[16] Véanse Frédéric Edelman, «Comment réconcilier les villes martyres et leur histoire», *Le Monde*, 11 de febrero de 1995, pág. 26; Emmanuel de Roux, «La reconstruction de Beyrouth menace le patri[...]moine architectural de la ville», *Le Monde*, 3 de junio de 1995; Sawsan Awada Jalu, «Patrimoine et reconstruction: le cas de Beyrouth», actas de la conferencia internacional *Le patrimoine et la cité*, Annecy, 28-30 de septiembre de 1995 (*L'esprit des lieux. Le patrimoine et la cité*, Grenoble, 199[...]

Véase, por ejemplo, A. Bärnreuther, «NS-Architektur und Stadtplanung als Herausforderung für die Kunstgeschichte», *Kritische Berichte*, XXII/3, 1994, págs. 47-54.

[18] «Rettet Rumäniens Dörfer!», *Neue Zürcher Zeitung*, 14 de octubre de 1988, pág. 5; Christoph[e] Chatelot e Yves-Michel Riols, «Snagov, ancien village "systématisé"», *Le Monde*, 22-23 de ma[...] de 1994.

[19] Véase Albert Knoepfli, *Schweizerische Denkmalpflege: Geschichte und Doktrinen*, Jahrb[...] 1970-1971 del Instituto Suizo para la Investigación del Arte, Zúrich, 1972, págs. 13-15.

[20] Véanse Choay, *L'allégorie du patrimoine*, págs. 104-106, 118; Georg Germann, *The G[...] Revival in Europe and Britain: sources, influences and ideas*, Londres, 1972.

...*ine* comentaba en 1793 sobre la restauración de la catedral de Hereford llevada a cabo por Wyatt que «tal es la furia por renovar esta antigua estructura que parece dudoso que el conjunto pueda resistir los experimentos que se pretende practicar en ella»; y cuatro años después, el reverendo John Milner publicó una *Dissertation of modern style of altering antient Cathedrals*[21].

Pero las voces también se hicieron clamorosas en Francia. Victor Hugo, después de denunciar en un poema juvenil las actividades de las denominadas «bandas negras», compañías de especuladores que, durante la Revolución Francesa, compraban todas las propiedades inmobiliarias de los nobles para venderlas en pequeños lotes, así como casas e iglesias para demolerlas y vender los materiales, redactó en 1832 un manifiesto titulado «Guerra a los demoledores»[22]. En este texto enumeraba y rechazaba las contemporáneas justificaciones políticas, económicas y estéticas de la destrucción. Ridiculizaba las estereotipadas alusiones al «pasado feudal»; afirmaba que «esos monumentos son un capital» y que el movimiento romántico había ganado la «causa de la arquitectura medieval». Se oponía asimismo a las reclamaciones de propiedad diferenciando entre el uso, que pertenece al propietario, y la belleza, que pertenece «a todos, a ti, a mí, a todos nosotros». Y personificaba el «vandalismo» describiendo su triunfo como arquitecto, empresario, profesor o representante; de este modo era proclive a encarnar no solamente una actitud irrespetuosa hacia el pasado sino también toda manifestación actual de mal gusto. Un año después, su llamamiento fue repetido y desarrollado por Charles de Montalembert, cuya tipología ya hemos citado. Para Montalembert, católico militante, el «vandalismo moderno» no era solo «una brutalidad y una estupidez», era además un «sacrilegio», y la «cruzada» contra él requería nada menos que «fanatismo»[23]. Fue también novedad suya la acuñación de la expresión «vandalismo restaurador» *(vandalisme restaurateur)*; consideraba que, aunque surgía de otros motivos, sus consecuencias eran tan desastrosas como las del «vandalismo destructivo». En 1834, Prosper Mérimée, recién nombrado «inspector general de monumentos históricos», observó que los restauradores torpes resultaban ser unos enemigos de los monumentos antiguos más peligrosos que los protestantes y los *sans-culottes* que los habían visitado anteriormente[24].

La crítica más radical a la restauración, sin embargo, la formuló en Inglaterra John Ruskin, en *Las siete lámparas de la arquitectura*, de 1849. A su juicio, el «van-

---

The Gentleman's Magazine, XLIII, 1793, pág. 178, cit. en Pevsner, «Scrape and anti-scrape», pág. 38.

22 V. Hugo, «La bande noire», en *Odes et ballades*, París, ... aux démolis- ...», *Revue des Deux Mondes*, V, 1832, págs. 607-622.

Ch. de Montalembert, «Du vandalisme en France. Lettre à M. Victor ... *Deux Mondes*, I, 1833, págs. 477-524; véase capítulo 2.

24 Carta de 2 de julio de 1834 a Arcisse de C... *Histoire du vandalis...* pág. 127 (1994, pág. 705).

dalismo restaurador» era un pleonasmo: «El verdadero significado de la palabra *restauración* no lo comprenden ni el público ni quienes tienen los monumentos públicos a su cuidado. Significa la destrucción más completa que pueda sufrir un edificio: una destrucción de la cual no se puede recoger vestigio alguno: una destrucción acompañada de falsas descripciones de la cosa destruida»[25]. No se puede sobrestimar la importancia de esta interpretación para la historia de los conceptos de «patrimonio» y «vandalismo». Se basaba en una temprana convicción de la primacía de lo que Riegl, medio siglo después, denominaría «valor de antigüedad»: «La mayor gloria de un edificio no está en sus piedras ni en su oro. Su gloria está en su edad»[26]. Puesto que «todo el acabado de la obra estaba en la media pulgada que ha desaparecido», no era posible ninguna «restauración» auténtica y había que conformarse con «protegerla del viento y de la intemperie», como dijo William Morris, el discípulo de Ruskin más influyente, cuando fundó en 1877 la Sociedad para la Protección de los Edificios Antiguos, más conocida como «Anti-Scrape» [«Antirraspadura»][27].

El debate sobre la restauración se extendió a la pintura, en la cual la doctrina y la práctica del momento suponían limpiezas y reintegraciones muy apuradas[28]. Tampoco las esculturas se libraron de la modernización, sobre todo en los lugares públicos. En Berna, por citar un ejemplo, la Christoffelturm (Torre de San Cristóbal), el principal elemento de la fortificación bajomedieval de la ciudad, fue sacrificada en 1865 a la construcción de la estación de ferrocarril. No fue una mera decisión técnica, ya que estaba perfectamente claro que la torre y la estación simbolizaban la identidad de la Berna antigua y las «necesidades del progreso», respectivamente. La lucha entre los partidarios de una y otra duró seis años y se centró en la gran talla de madera de san Cristóbal, que había sido colocada en 1498 en un hueco de la torre, mirando a la ciudad, y había sobrevivido, a modo de guardián, a la iconoclasia de la Reforma. Tras optar el municipio por la destruc-

---

[25] *The works of John Ruskin*, ed. E. T. Cook y A. Wedderburn, Londres, 1903, VIII, pág. 242, cit. en Pevsner, «Scrape and anti-scrape», pág. 49.

[26] J. Ruskin, *The seven lamps of architecture*, cit. en Martin S. Briggs, *Goths and vandals: a study of the destruction, neglect and preservation of historical buildings in England*, Londres, 1952, pág. 10.

[27] William Morris, carta de 5 de marzo de 1877 al Athenaeum, cit. en Pevsner, «Scrape and anti-scrape», pág. 51. Véase también Briggs, *Goths and vandals*, págs. 203-219. Para el correspondiente debate en los países germanohablantes, véase Marion Wohlleben, *Konservieren oder restaurieren: Zur Diskussion über Aufgaben, Ziele und Probleme der Denkmalpflege um die Jahrhundertwende*, Zúrich, 1989.

[28] Véase, por ejemplo, la polémica de mediados del siglo sobre la limpieza de cuadros de la National Gallery de Londres (Verax, «The National Gallery – To the editor of The Times», *The Times*, 29 de octubre de 1846; Morris Moore, *Revival of vandalism at the National Gallery; a reply to Messrs. Ruskin... Heaphy, and Wornum's letters in The Times, 23rd, 27th, and 29th December, 1852, with notes*, Londres, 1853), así como A. Chastel y Jean-Pierre Babelon, «La notion de patrimoine», *Revue de l'Art*, núm. 49, 1980, págs. 23-24.



94. Xilografía anónima, *Cómo el hombre más grande de Berna es sacrificado y decapitado por orden de los diosecillos del materialismo*, en *Die Schweiz* (marzo de 1865).

ción por 415 votos contra 411, la estatua fue cortada en pedazos, que —con la excepción de la cabeza, los pies y una mano— se repartieron como leña entre los pobres, igual que se hacía en la Reforma. Los defensores de Cristóbal convirtieron los fragmentos supervivientes en reliquias; un caricaturista interpretó la eliminación como la decapitación del «hombre más grande de Berna... por orden de los diosecillos del materialismo» **[94]**[29]. En cuanto a las fuentes con estatuas **[44]**, que perdieron sus funciones con la traída directa del agua a las casas y devinieron obstáculos a los nuevos medios de transporte, fueron salvadas por un zapatero de origen alemán que en 1896 legó su fortuna a la ciudad para su mantenimiento y restauración[30].

Sin embargo, la fe en el progreso y las justificaciones utilitarias y estéticas de muchas intervenciones impidieron que hubiese conciencia general del alcance de estas destrucciones, así que las comparaciones con iconoclasias anteriores siguieron siendo relativamente escasas. Martin Warnke citó una tesis alemana de 1905

Véase Franz Bächtiger, *Zur Revision des Berner Christoffel*, Berna, 1980. Los fragmentos se conservan actualmente en el Bernisches Historisches Museum; una copia de la cabeza se colocó en 1975 en el paso subterráneo de la nueva estación de ferrocarril, cerca de los cimientos de la torre.

[30] Za, «Gerechtigkeitsbrunnen Iustitia», *Brunne Zytig*, núm. 4, 2 de diciembre de 1988, pág. 2.

en la que se evocaba a los anabaptistas de Münster[31]. George Bernard Shaw, en «Common sense about the war» de 1914, recomendaba procurar

> no jactarnos de nuestro amor por el arte medieval delante de gente que sabe bien, por la protesta de Ruskin y Morris, que en tiempo de paz hemos hecho cosas no menos maliciosas e irreparables por la simple razón de que el hermano del alcalde o el tío político del deán era un constructor que buscaba trabajo de «restauración». Si mañana se despojara a la Iglesia de la catedral de Reims y se entregara a una sociedad anónima inglesa o francesa, todo lo transportable que hay en ella sería de inmediato vendido a los coleccionistas americanos, y el lugar despejado y alquilado para edificar.

Ya Hugo había señalado que en 1825, para la coronación de Carlos X, las esculturas de la catedral de Reims que sobresalían habían sido sistemáticamente desmochadas por temor a que le cayeran encima al rey[32]. Además, hasta los enemigos de las destrucciones «embellecedoras» solían tomar partido en contra de algún otro período o tipo de objetos. Por ejemplo, Montalembert se negó a examinar el caso de las «malas iglesias de los siglos XVII y XVIII» y esperaba que un arzobispo de buen gusto eliminase las marmolerías, los revestimientos de madera y el «odioso» altar mayor de la catedral de San Andrés de Burdeos[33]. Como destacó Nikolaus Pevsner, Morris no quería limitar la protección a un estilo o a un período y defendía, por ejemplo, las iglesias londinenses de Wren, pero su tolerancia difícilmente podía extenderse a los arquitectos y restauradores victorianos que eran sus enemigos[34].

La ampliación del patrimonio y la conservación selectiva

Una nueva manera de entender las raíces de estas dificultades y contradicciones se hizo posible cuando Alois Riegl, con el fin de ofrecer unas directrices teóricas para la conservación de los monumentos austríacos, redactó su ensayo sobre «el culto moderno a los monumentos: su esencia y su surgimiento»[35]. Riegl, que ha-

---

Friedrich Born, *Hendrik und Johann Beldensnyder*, Münster, 1905, pág. 4, mencionado en M. Warnke, «Durchbrochene Geschichte? Die Bilderstürme der Wiedertäufer in Münster 1534/1535», en *Bildersturm*, ed. M. Warnke, pág. 60, n. 10, con otra referencia a H. Deiters, *Restauration und Vandalismus*, Düsseldorf, 1882.

32 G. B. Shaw, «Common sense about the war», *The New Statement*, Special War Supplement, 14 de noviembre de 1914, págs. 26-27; Hugo, «Guerre aux démolisseurs», págs. 615-616.

33 Montalembert, «Du vandalisme en France», págs. 520 y 514.

34 Pevsner, «Scrape and anti-scrape», págs. 51-54.

A. Riegl, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Viena, 1903, reeditad

bía sido responsable del departamento de tejidos del Museo Austríaco de Artes Aplicadas, rechazaba por irrelevante la distinción entre monumentos «artísticos» e «históricos» y afirmaba que, «de acuerdo con los conceptos actuales, no existe un valor artístico absoluto sino solamente un valor relativo, moderno». Observó además que la mayoría de los monumentos eran «no intencionados», ya que las obras no encuentran en sí mismas, en virtud de su determinación originaria, su significado y relevancia como monumentos, sino que los reciben de nosotros, [es decir] sujetos modernos»[36]. Analizó los valores, parcialmente antitéticos, en lo que denominó su culto moderno, y halló que consistían en «valores de recuerdo» *(Erinnerungswerte)* por una parte, entre ellos el «valor de antigüedad» *(Alterswert)*, el «valor histórico» y el «valor intencionado de recuerdo», y «valores de presente» *(Gegenwartswerte)* por otra, entre ellos el «valor de uso» *(Gebrauchswert)* y el «valor artístico» *(Kunstwert)*. Este último tenía dos aspectos, un «valor de novedad» *(Neuheitswert)*, que posee toda obra nueva, y un «valor artístico relativo», que la obra podía reclamar en la medida en que respondiera a las actuales exigencias de la «intención artística» *(Kunstwollen)* moderna. De su examen de la evolución histórica de estos valores concluía Riegl que el «valor de antigüedad», que tenía su origen en el culto al valor histórico típico del siglo XIX, se impondría en última instancia. Este valor era lógicamente contrario a la restauración porque apreciaba los monumentos como muestras del paso del tiempo.

Un amigo de Riegl, el arquitecto e historiador vienés Camillo Sitte, postuló una comparable ampliación y relativización de los valores monumentales en su obra *El urbanismo según sus principios artísticos*, de 1889[37]. Ruskin y Morris habían contribuido ya a la defensa de la arquitectura nacional y a la promoción internacional de la conservación a nivel europeo[38]. La idea de la ciudad histórica como monumento, consistente en topografía y emplazamiento, calles, plazas y edificios «menores» y mayores, se siguió desarrollando en Italia, en especial a impulso de Gustavo Giovannoni, quien acuñó la expresión «patrimonio urbano»[39]. Sin embargo, era habitualmente marginada por el ideal modernista del lienzo en blanco, con o sin símbolos selectos del pasado. Pero cuando el crecimiento económico y la expansión mundial del progreso tecnológico sumaron su capacidad destructiva a la de la II Guerra Mundial y la época de la reconstrucción, la insuficiencia de las

---

en Georg Dehio y A. Riegl, *Konservieren, nicht restaurieren. Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900*, Braunschweig-Wiesbaden, 1988.

36 Riegl, *Der moderne Denkmalkultus*, págs. 46-47 Sobre Riegl, véanse Michael Podro, *The critical historians of art*, New Haven y Londres, 1982, págs. 71-97, y W. Kemp, «Alois iegl (1858-1905)», en *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, ed. Heinrich Dilly, Berlín, 1990, págs. 37-60.

37 C. Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Viena, 1889.

38 Choay, *L'allégorie du patrimoine*, pág. 109.

Gustavo Giovannoni, *Vecchie città ed edilizia nuova*, Turín, 1931, *allégorie du patrimoine*, pág. 151

políticas de conservación basadas en los conceptos tradicionales del monumento aislado quedó en evidencia y se tomaron medidas a nivel nacional e internacional. En Francia, André Malraux hizo aprobar en 1962 una ley que permitía la protección global de las zonas antiguas. En 1968, a raíz de las polémicas provocadas por las actuaciones en la Presa Alta del Nilo en Egipto, la Conferencia General de la UNESCO adoptó la recomendación de proteger «construcciones que posean importancia artística, histórica o científica... amenazadas por obras públicas o privadas consecuencia del desarrollo industrial y de la urbanización». Indicaba que las medidas a tal efecto «debían extenderse a todo el territorio del Estado y no quedar limitadas a ciertos monumentos y emplazamientos», y mencionaba entre los peligros «la expansión urbana y los proyectos de rehabilitación; aunque conserven monumentos programados eliminan construcciones menos importantes, con la consecuencia de destruir las relaciones históricas y el ambiente de los barrios históricos», así como «proyectos similares en zonas donde grupos de construcciones tradicionales poseedoras de valor cultural en su conjunto corren peligro de ser destruidas por no existir un monumento programado concreto»[40]. Cuatro años más tarde, en otra recomendación dedicada a la protección a nivel nacional, la definición de «patrimonio cultural» abarcaba monumentos, grupos de edificios y emplazamientos, y exigía que «fuese considerado en su totalidad un conjunto homogéneo, comprendiendo no solamente obras de gran valor intrínseco sino también otras más modestas que, con el paso del tiempo, han adquirido un valor... cultural»[41].

Esta generalización cumplió en cierto modo la profecía de Riegl. En décadas recientes, la definición occidental de «patrimonio» se ha visto afectada por una extensión tipológica, cronológica y geográfica que la ha llevado a incluir elementos de arquitectura menor, vernácula e industrial, tejidos urbanos, ciudades enteras o sistemas de ciudades, edificios modernos e incluso recientes y artefactos de países o culturas en los cuales la conservación física no había desempeñado hasta ahora un papel comparable[42]. El triunfo del «patrimonio» supuso un rechazo de la condena moderna del historicismo. Por tanto, poco a poco se fue otorgando protección a las intervenciones «embellecedoras» del siglo XIX, mientras que intentos más recientes y a veces más radicales de remodelar el entorno tuvieron más dificultades para ser considerados «patrimonio». El París de Haussmann, por ejemplo, se reveló como un modelo de urbanidad comparado con los efectos de

---

«Recommendation concerning the preservation of cultural property endangered by public or private works», París, 19 de noviembre de 1968, en *Conventions and recommendations of Unesco concerning the protection of the cultural heritage*, París, 1985, págs. 147-161.

41 «Recommendations of Unesco concerning the protection, at national level, of cultural and natural heritage», París, 16 de noviembre de 1972, *ibíd.*, págs. 167-179.

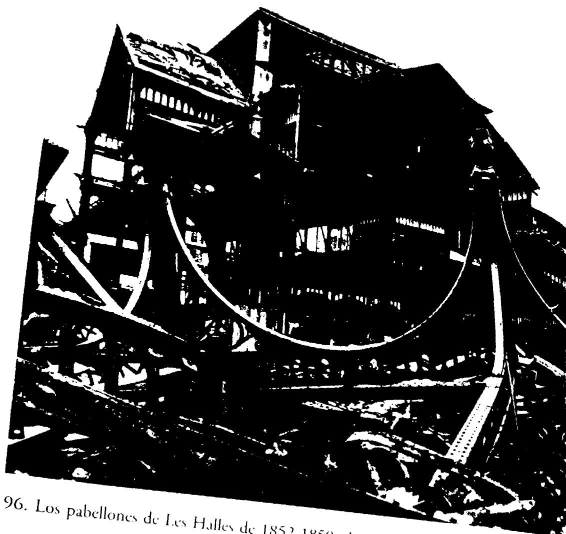
Choay, *L'allégorie du patrimoine*, págs. 10-12.



95. Bloques de apartamentos dinamitados en Vénissieux, un suburbio de Lyon, el 11 de octubre de 1994.

la «adaptación al automóvil» de la segunda mitad del siglo XX. De hecho, la actual eliminación en Francia de grandes zonas de viviendas construidas (más o menos apresuradamente) en los años sesenta y setenta, y rehabilitadas (con poca fortuna) en los ochenta, testimonia de una manera sorprendente la total descalificación de la arquitectura y el urbanismo estándar de esa época y la actualidad de la destrucción «embellecedora» y expiatoria. El ejemplo del distrito llamado «Démocratie», en Vénissieux, cerca de Lyon, sugiere muchos paralelos con la eliminación de monumentos erigidos durante la era comunista en Europa central y oriental. El *préfet* declaró que «había que dejar caer los muros», y el alcalde de la ciudad incluso proyectó hacer de la demolición del barrio un espectáculo musical para el 200 aniversario de la Revolución, el 14 de julio de 1989[43]. Al final, ante la progresiva conversión de los suburbios franceses en lugares y símbolos de revuelta social, se eligió un escenario más modesto y el 11 de octubre de 1994 los diez bloques de apartamentos del barrio fueron dinamitados **[95]**. Aunque la mayoría de los 640 pisos habían sido abandonados, y las «torres», tapiadas desde 1985, algunos antiguos habitantes deploraron la operación porque eliminaba sus recuerdos e identidades.

Le Monde [edición Rhône-Alpes], 11 de octubre de 1994, págs. 18-19 (Bruno Causse, «...échec»; Acacio Pereira, «Un-deux-trois-soleil»; Frédéric Edelmann, «Oublier le vin...



96. Los pabellones de Les Halles de 1852-1859, de Victor Baltard, durante su demolicion septiembre de 1971, París.

Los ambiciosos proyectos concebidos para reanimar el barrio habían fracasado ellos tenían dudas en cuanto a que la destrucción fuese compensada por una crea ción, unas dudas que hasta el momento han resultado bien fundadas[44] Muy reve ladoramente, nadie se atrevió a oponerse a la eliminación en nombre de unos valores monumentales, pese a que el arquitecto vivía y a que ni él ni los políticos urbanistas, administradores y empresarios asimismo responsables de la construc ción habían sido acusados personalmente. Una excepción fue el arquitecto Paul Chemetov, nacido en 1928, cuyas intervenciones en suburbios de los setenta eran proclives a mantener calles y edificios existentes con el fin de «conservar para el

---

Pierre Le Hir, ocratie couchée dans l'herbe», *Le Monde* [edición Rhône-Alpes], 11 d octubre de 1995.

barrio una imagen del pasado»[45]. Comentando la simultánea presentación en los medios informativos de una nueva «implosión» de bloques de viviendas cerca de París y la muerte por la policía de un joven habitante de los suburbios de Lyon, sospechoso de terrorismo fundamentalista islámico, definió esta doble eliminación como una «purificación estética y étnica» y denunció la destrucción de edificios como escenificación de la «instantánea desvalorización» de un pasado que, no hace tanto tiempo, era alabado y reivindicado por los promotores y los usuarios de la misma arquitectura[46].

Por lo que atañe a los centros históricos, el desarrollo de posguerra en Bruselas dio origen al neologismo «bruselización», utilizado por los urbanistas para designar la implacable destrucción de una ciudad. Empezó «levantando» barrios para conectar las estaciones Norte y Sur de ferrocarril y fue propiciado por la instalación de las organizaciones internacionales, las posibilidades de especulación inmobiliaria que estas ofrecían y la peculiar posición de la capital en el complejo sistema lingüístico, social y político de Bélgica[47]. El rico patrimonio *Art Nouveau* de Bruselas fue por tanto en buena medida sacrificado a la «modernización». París fue sometido a gigantescas operaciones de «renovación» urbana en los años sesenta. El traslado de Les Halles, el mercado central, a Rungis en 1969 fue seguido de la destrucción de calles enteras y de los famosos pabellones de hierro, cristal y ladrillo construidos en 1852-1859 por Victor Baltard **[96]**[48]. Formaban parte del París de Haussmann, pero André Chastel y Jean-Pierre Babelon pudieron aun con todo escribir que su eliminación «se ajustaba a la tradición haussmanniana, que nunca dejó de mandar en las oficinas de la capital»[49].

No obstante, la destrucción fue muy condenada e indirectamente contribuyó a la extensión del «patrimonio». En 1965, el barrio del Marais había sido declarado «secteur sauvegardé». La delimitación de unas áreas urbanas protegidas era una respuesta a las insuficiencias de la noción de «monumento» como un objeto arquitectónico aislado, pero transformó la práctica de la conservación selectiva, en vez de eliminarla. Por una parte, mantenía dentro de sus límites unas distinciones tipológicas y cronológicas; en Rennes, por ejemplo, la zona definida en 1966, cuya esencia arquitectónica databa principalmente del siglo XVIII, no dio protec-

ción sistemática a sus construcciones del XIX y menores[50]; por otra parte, se obtuvo al coste de otras destrucciones, y la existencia de unas áreas que simbolizaban el patrimonio tendió a crear una implícita «zonificación» a nivel urbano general y a exponer partes más o menos prestigiosas de las ciudades a los efectos destructivos de la especulación inmobiliaria y de la modernización[51].

La obsolescencia estética y funcional siguió provocando transformaciones y eliminaciones, sobre todo en una esfera más doméstica y particular. Por ejemplo, los castillos neomedievales de Anjou fueron por lo general destruidos por los vástagos de quienes los habían construido, y la mayor parte de las fachadas de las tiendas *Art Nouveau* y *Art Déco* francesas se destruyeron en los años sesenta en nombre del gusto[52]. Cuando se habían descubierto el *Gothic revival* y otros estilos historicistas, la etiqueta «neobizantino» continuó «cargando con la condena sin apelación» de la arquitectura religiosa estándar de los años veinte[53].

No obstante, el consenso creado en torno al concepto y a los valores del «patrimonio» obligó a recurrir a definiciones y métodos indirectos de destrucción. Una añeja técnica consiste en dejar actuar al viento, a las inclemencias del tiempo y a los «vándalos», incluso en una obra teóricamente protegida: como escribió Emmanuel de Roux en referencia a una piscina *Art Déco* propiedad del municipio de París y protegida, «un edificio abandonado es un edificio condenado»[54]. Otra técnica más reciente (denominada *curetage, façadisme, Entkernung)* consiste en destruir el interior del edificio manteniendo o reconstruyendo su fachada o el frente de la calle entera. Se observa en todas partes —la Schiller-Haus de Weimar, «renovada» de este modo en 1988-1989, fue un ejemplo tardío de la historia de la RDA— pero podemos mencionar el tratamiento de los bulevares haussmannianos de París para ver la continuidad[55]. Esta conservación más o menos cínica de la apariencia externa contribuye a la confusión de lo antiguo y lo nuevo, de lo falso y lo auténtico, y guarda relación con un postrer tipo moderno de destrucción,

---

[50] Thierry Goyet, «Le secteur sauvegardé de Rennes», actas de la conferencia internacional *Le patrimoine et la cité*, Annecy, 28-30 de septiembre de 1995 *(L'esprit des lieux. Le patrimoine et la cité*, Grenoble, 1997).

[51] Damien Voutay, *Démolitions et protection du patrimoine, état des lieux à Lyon, 1980-1995*, tesis para máster, Universidad de Lyon II, 1995, pág. 15. Véase también F. Edelmann y E. de Roux, «Les démolisseurs sont de retour», *Le Monde*, 21 de octubre de 1993.

[52] Anna Leicher, *Le château en Anjou entre 1840 et 1880*, tesis doctoral, Universidad de Lyon II, 1994, pág. 23; Hélène Guéné, «Devantures à consommer», *Monuments historiques*, núm. 131, febrero-marzo de 1984, págs. 26-29 (pág. 27).

[53] François Chaslin, «La démolition programmée de Notre-Dame-d'Espérance», *Le Mond* 25 de enero de 1995.

[54] E. de Roux, «La piscine Molitor est toujours menacée de destruction», *Le Monde*, 21 de en de 1995, pág. 27.

[55] E. de Roux, «L'agonie des Grands Boulevards», *Le Monde*, 4 de marzo de 1995.

causada por el desarrollo mismo del «patrimonio». En especial Françoise Choay ha señalado los «efectos perversos» de esta nueva industria, mostrando que el ajuste de los «objetos culturales» a las necesidades del «consumo cultural» y este consumo mismo podrían equivaler a una «destrucción cultural» desde el punto de vista físico e intelectual. Reclamó la redefinición de la protección de los monumentos y del público, lo cual podría significar ayudar a los primeros «a vivir y a morir»[56].

La «estatuomanía»

Hemos visto que los conservacionistas radicales tenían sus contradicciones. Las pone singularmente de manifiesto Louis Réau, que dedicó una parte importante de su *Historia del vandalismo* al tipo «embellecedor». Rechazaba en principio todos los tipos de degradación y destrucción, pero excusaba con facilidad aquellos que habían «compensado» estas con creaciones valiosas. Además, aprobaba la eliminación o la exigía en el caso del arte religioso y la escultura pública de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX, al que aplicaba las etiquetas infamantes de «sansulpicería» y «estatuomanía». Los autores de la edición corregida y aumentada de su obra, Michel Fleury y Guy-Michel Leproux, propusieron distinguir entre «destrucciones ilegítimas» y «beneficiosas» o neutrales, «requeridas por la creación de obras nuevas y magníficas», si bien suelen estigmatizar todas las construcciones recientes que supusieran un atentado contra el patrimonio antiguo[57] Volviendo a Réau, este punto ciego resulta aún más sorprendente, pues Réau era perfectamente consciente del carácter históricamente determinado de los criterios estéticos: «El gusto cambia de una generación a otra: por eso es siempre temerario destruir la obra del pasado»[58]. Me ocuparé de la «sansulpicería» en el próximo capítulo. Sobre la estatuaria pública parisiense, Réau escribió la siguiente condena:

> La ocupación alemana, entre 1940 y 1944, nos libró de cierto número de efigies en bronce que hacían poco honor a la capital del arte moderno. Es el único servicio que, sin pretenderlo, los invasores prestaron a París... Las exigencias del tráfico motorizado, que transforma calles y plazas en garajes, pronto habrán eliminado las engorrosas estatuas que tendrán que buscar refugio en parques y jardines. Pero todavía quedan demasiadas; deseamos una severa purificación de las efigies republicanas que afean —en lugar de embellecer— los lechos de flores de las Tullerías, el jardín del Luxemburgo y el parque Monceau[59].

Choay, *L'allégorie du patrimoine*, págs. 178, 182, 197.

Réau, *Histoire du vandalisme* (1994), págs. vii-viii, y por ejemplo págs.

58 Réau, *Histoire du vandalisme*, I, pág. 140 (1994, pág. 180).

Réau, *Histoire du vandalisme*, II, págs. 258-259 (1994, págs. 875-876).

A Réau le parecía que «un enjambre de ninfas o de compañeras de Diana sería más adecuado para estos jardines; las connotaciones políticas de sus preferencias son bastante claras. Al menos en Francia, la Revolución contribuyó tanto al desarrollo de la estatuaria pública como a su crítica. En cuanto a esta, ya hemos hablado bastante en capítulos anteriores de la duradera descalificación del arte instrumental. En cuanto a aquel, Maurice Agulhon ha mostrado cómo el culto ilustrado de los *grands hommes,* promovido —si no inventado— por los revolucionarios contra el del rey y los santos, había extendido progresivamente el privilegio de ser «monumentalizado» a círculos cada vez más amplios de personajes, vivos, muertos y ficticios. Percibido en un principio como una iniciativa anticlerical y radical, el uso propagandista de las estatuas en lugares públicos fue objeto de pronta apropiación por todas las partes y sacó gran provecho de la naturaleza profundamente conflictiva de la política francesa del siglo XIX[60]. Como sucedió en toda Europa, los monumentos participaron también en la modernización y *embellissement* de las ciudades, en relación con la eliminación de murallas, la apertura de bulevares y plazas y la canalización del agua; se vieron afectadas, sobre todo, sus versiones más difundidas y modestas, por las técnicas industriales de producción y multiplicación[61].

Según Jean Adhémar, en 1870 había solamente 11 estatuas de «grandes hombres» en París, pero se erigieron 34 en la década de 1870-1880; 23 en la de 1880-1890; 34 en la de 1890-1900; 51 en la de 1900-1910, y 13 entre 1910 y 1914. La I Guerra Mundial, que provocó una oleada de monumentos a los soldados muertos, marcó el fin de esta[62]. La III República, que pervivió mucho más que las dos anteriores y pudo por tanto recurrir a monumentos duraderos, lo hizo para afirmar su legitimidad contra la de los regímenes autoritarios y clericales del II Imperio y el *Ordre Moral,* para conmemorar la Revolución Francesa, a Gambetta y Carnot, muertos prematuramente, y a las víctimas de la guerra franco-prusiana, así como para proclamar su mensaje democrático y meritocrático[63]. Además, el más fácil acceso a la monumentalización también permitió a «grupos alienados de la corriente principal ideológica» apropiarse de sus rituales y eficacia mediante la militancia partidista[64]. Esta instrumentalidad cada vez más visible, junto con la inflación de monumentos, su estética repetitiva y la aparición de nuevos conceptos

---

M. Agulhon, «La "statuomanie" et l'histoire», *Ethnologie française,* VIII/I, 1978, reimpr. en M. Agulhon, *Histoire vagabonde,* I, París, 1988, págs. 137-185.

[61] M. Agulhon, «Imagerie civique et décor urbain», *Ethnologie française,* V/I, 1975, reimpr. en M. Agulhon, *Histoire vagabonde,* I, París, 1988, págs. 101-136.

[62] Jean Adhémar, «Les statues parisiennes de grands hommes», *Gazette des Beaux-Arts,* número especial 6, LXXXIII, marzo de 1974, págs. 149-152.

[63] Agulhon, «Imagerie civique et décor urbain», págs. 128-131.

[64] N. McWilliam, «Monuments, martyrdom, and the politics of religion in the French Third Republic», *Art Bulletin,* LVII/2, junio de 1995, págs. 186-206.

como el *Balzac* de Rodin, provocaron una desvalorización que se extendió de una élite a la opinión común y de ciertos ejemplos a la totalidad de los monumentos públicos. El juicio de invisibilidad de Robert Musil en 1927 ya ha sido mencionado y fue precedido de rechazos más o menos inclusivos. En fecha tan temprana como 1879, un artículo en la prensa titulado «La statuomanie» denunciaba la sobreabundancia de efigies en lugares públicos[65]. En la entrada «Statues» redactada para su diccionario en el decenio de 1880, Pierre Larousse halló que su época se merecía «en cierta medida el reproche de la *statuomanie*», pero señalaba más la dudosa grandeza de los prototipos que la calidad artística de las obras[66]. De forma mucho más radical, Degas identificó las estatuas con excrementos cuando afirmó que «se pone un alambre alrededor de los céspedes de los jardines públicos para impedir que los escultores depositen sus obras en ellos»[67]. Después de las campañas periodísticas de 1901 y 1905 contra la estatuomanía, un debate puesto en marcha por el periódico *La Quinzaine* permitió en 1911 que un tal Frédéric Masson reclamara una decapitación masiva y, por si no bastaban otras medidas, la creación de una «pequeña y bonita secta iconoclasta»[68]. Entre las dos guerras, el estatuto estético había huido de los monumentos parisienses hasta tal punto que los surrealistas pudieron usarlos como una especie de materia prima poética, fieles al juicio de Pierre Reverdy según el cual «no es la imagen lo que es grande, sino la emoción que inspira»[69]. Las manifestaciones políticas que ciertas estatuas seguían provocando les parecían resurgimientos mágicos; y en 1933 la apropiación verbal de su indagación, ya mencionada, «sobre algunas posibilidades de embellecimiento irracional de una ciudad» propuso muchas formas de iconoclasia metafórica[70].

Se puede considerar que la destrucción intencionada de muchos monumentos y partes de monumentos franceses (más de cien solamente en París) en el transcurso de la II Guerra Mundial es expresión del carácter regresivo del régimen que la ordenó[71]. Empero, la indignidad estética de dichas obras, para entonces

---

65 «La statuomanie», *Le Voleur*, 17 de octubre de 1879, cit. en Adhémar, «Les statues parisiennes de grands hommes», pág. 149.

66 P. Larousse, «Statues», *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, vol. XVII, 2.º suplemento, cit. en Agulhon, «La "statuomanie" et l'histoire», págs. 138, 148.

67 Cit. en Adhémar, «Les statues parisiennes de grands hommes», pág. 149.

68 Cit. en S. Michalksi, «Die Pariser Denkmäler der III. Republik und die Surrealisten», *Idea*, VII, 1988, págs. 91-107 (pág. 93). Véase también Gustave Pessard, *Statuomanie parisienne. Étude critique sur l'abus des statues*, París, 1912.

69 Pierre Reverdy, «L'image», *Nord-Sud*, núm. 13, marzo de 1918, pág. 2, cit. en S. Michalksi, «Die Pariser Denkmäler», pág. 95.

70 «Sur certaines possibilités d'embellissement irrationnel d'une ville», *Le surréalisme au s de la révolution*, núm. 6, mayo de 1933, págs. 18-20; véase capítulo 3, pág. 105.

71 M. Agulhon, «Les statues de "grands hommes" constituent-elles un patrimoine?», actas de la conferencia internacional *Le patrimoine et la cité*, Annecy, 28-30 de septiembre de 1995 (*L'esprit des lieux. Le patrimoine et la cité*, Grenoble, 1997).

bien establecida, hizo por lo menos que fuese más fácil llevarla a cabo, de modo que las comparaciones con las retiradas posteriores a 1989 en Europa central y oriental —en circunstancias políticas inversas— no están del todo fuera de lugar. La razón misma esgrimida oficialmente por el Gobierno de Vichy (pues, en este caso como en otros, los invasores mencionados por Réau no estuvieron solos ni mucho menos) reducía las estatuas a su dimensión material: las necesidades de la agricultura y la industria nacionales exigían la recuperación del metal no ferroso como el bronce. Se dijo que parte de él incluso sirvió para hacer copias de famosas obras francesas para los nazis, fue puesto a disposición de Arno Breker en su estudio de París o contribuyó a la producción armamentística alemana[72]. Sea como fuere, una ley de 11 de octubre de 1941, «referente a la retirada de estatuas y monumentos de metal al efecto de refundirlos», ordenó llevarse todos los situados en lugares públicos y en edificios oficiales, a menos que las comisiones creadas en cada *département* considerasen que tenían un «interés artístico o histórico»[73]. Estas comisiones trataron de ganar tiempo y salvar monumentos, pero el ministro de Educación Nacional, Abel Bonnard, impuso ulteriores eliminaciones y dejó claros los objetivos políticos de la destrucción. Como repitió una circular de 22 de marzo de 1943, la retirada daba la oportunidad de realizar «una revisión necesaria de nuestras glorias» y podía ser utilizada «no solo para despojar del honor de una estatua o un busto a personas que evidentemente lo habían usurpado, sino para conceder dicho honor a otras que lo merecen y no lo han obtenido»[74]. El blanco principal de esta iconoclasia oculta era, pues, la III República con su panteón y sus valores. Gracias a numerosas protestas, el *Triunfo de la República* (1879-1899) de Jules Dalou, en la Place de la Nation, fue desmantelado solo de forma provisional, pero los amenazantes aligátores que lo rodeaban, tradicionalmente considerados un símbolo de los enemigos de la democracia, ya no volvieron **[97]**[75]. Los elementos estéticos estuvieron presentes desde un principio. Una violenta campaña en la prensa exigía la «desaparición de lo feo», y los círculos radicales, que veían en el fascismo y en la Ocupación el medio de modernizar Francia, pedían la eliminación de todas las estatuas, sin excluir las de piedra ni las de mármol, proponiendo

---

[72] Y. Bizardel, «Les statues parisiennes fondues sous l'occupation (1940-1944)», *Gazette des Beaux-Arts*, núm. esp. 6, LXXXIII, marzo de 1974, págs. 129-152 (pág. 134); Michalski, «Die Pariser Denkmäler», pág. 102; Gilbert Gardes, *Le monument public français*, París, 1994, pág. 44.

[73] «Loi du 11 octobre 1941 relative à l'enlèvement des statues et monuments métalliques en vue de la refonte», *Journal officiel de l'État français*, 15 de octubre de 1941.

[74] «Une révision nécessaire de nos gloires nationales. Statues à abattre, statues à élever», documento núm. 260, 22 de marzo de 1943 (Archives Municipales de Saint-Étienne, I M 199).

[75] Véanse John M. Hunisak, *The sculptor Jules Dalou: studies in his style and imagery*, Nueva York y Londres, 1977, págs. 227-228 (sin referencia a las fotografías de Jahan); Ute Hüningen *«Le triomphe de la République»: das Republikdenkmal von Jules-Aimé Dalou in Paris 1879-1899*, Múnich, 1989.



97 Pierre Jahan, *Ali*   en *La mort et les statues* de Jean Cocteau (París, 1946). Los aligátores de bronce formaban parte del *Triunfo de la República* (1879-1899) de Jules Dalou; aquí se muestran almacenados en diciembre de 1941, antes de ser fundidos.

«desencadenar una oleada iconoclasta»[76] Para comentaristas menos entusiastas, la indignidad estética permitía aceptar la destrucción; el alcalde de Lyon, Édouard Herriot, lo explicó así a los miembros de su Ayuntamiento: «Hay que admitir que nuestras estatuas no tienen un gran valor artístico. En su mayoría datan de la época, desdichada para la escultura, que va de 1880 a 1900» En cuanto al interés de los surrealistas por los monumentos y la iconoclasia, está documentado también en un libro titulado *La muerte y las es*   que combina los comentarios de Jean Cocteau con las sorprendentes fotografías de algunos de los monumentos, tomadas clandestinamente por Pierre Jahan en un almacen antes de fundición [97]

Pierre Dominique, «Les faux c
Michalski, «Die Pariser Denkmäler»,
Conseil Municipal de Lyon,   París.
P. Jahan, *La mort et les*
et les statue , décembre 1941», *Gazette des*
nas 153-156; Michalski, «Die Pariser Den

Después de la guerra, las estatuas perdidas no fueron reemplazadas hasta la década de 1980, y aun entonces en muy pocos casos, por razones que tienen más que ver con las personas representadas que con las esculturas[79]. A la continua indignidad de los monumentos del siglo XIX y comienzos del XX contribuy triunfo de la condena modernista de la instrumentalidad y el «academici tal vez, una identificación más concreta de los monumentos «pedagógi cambio de siglo con la propaganda monumental de los regímenes auto totalitarios[80]. Podemos encontrar un sorprendente testimonio de esta ile en el hecho de que, si bien no hubo ninguna revolución política que d la III República de la V, los monumentos erigidos durante aquella siguie do eliminados durante esta, la mayoría en aras de modernizaciones y «e mientos». En Lyon, por ejemplo, las obras del metro en la primera mi década de los setenta ocasionaron la retirada parcial o total de varias obra tantes. Del complejo monumento a Sadi Carnot, erigido en 1902 en u cercana al lugar donde el presidente de la República fue asesinado en 189 se conservó su efigie: fue trasladada a los jardines de la Prefectura[81]. El mon to a la República terminado en 1894 **[98]**, que recibía a la gente que venía estación y actuaba simbólicamente como una respuesta a la estatua ecuestre de Luis XIV de la Place Bellecour, fue desmantelado. La parte superior del pedestal con la figura de la República fue trasladada a un lado de la plaza, la alegoría de Lyon fue ubicada en el otro lado, los tres grupos que simbolizan las virtudes repu- blicanas de Libertad, Igualdad y Fraternidad fueron relegados a un pequeñ que en un barrio obrero suburbano **[99]** y las personificaciones de los ríos f destruidas[82].

Aparentemente, el monumento tenía que ser reubicado porque su peso peligro para el túnel del metro. Un escultor consultado por Louis Pradel, el de, propuso eliminarlo por completo y sustituirlo por una nueva estatua República de su propia cosecha; sin embargo, su proyecto se juzgó dem caro y se eligió el plan de dispersión del alcalde, más barato[83]. Este alcalde famoso por la «modernización« particularmente brutal que promovió de m inquebrantable para su ciudad; puede darnos una idea de la buena concienc que lo hizo la fotografía de una ceremonia publicada en la prensa local en la creación de un *secteur sauvegardé* a un lado del Saona se estaba «compensa

---

Anne Pingeot, «La sculpture du XIXe siècle. La dernière décennie», *Revue de l'art*, núm. 104, págs. 5-7 (pág. 6).

[80] Agulhon, «Les statues de "grands hommes" constituent-elles un patrimoine?».

Véase G. Gardes, *Lyon. L'art et la ville*, París, 1988, II, pág. 190, reproducido en pág. 192

Ibid., págs. 189-191.

«Statue de la République française élevée place Carnot» (Archives Municipales de Lyon, s 3 M); *Bulletin municipal officiel*, sesión del 3 de diciembre de 1973 (Archives Municipales de Lyo



98. La Place Carnot de con el monumento de 1887-1894 a la Republic
(arquitecto V. Blavette, escultor É. Peynot), antes de 1975



99. La plaza de Georges Bazin, en Montchat, Lyon; se muestra el actual empla
de los tres grupos alegóricos *Libertad, Igualdad* y *Fraternidad* de Peynot
en la parte inferior del monumento a la Republica antes en la Place C





100. Bajorrelieve del *Progreso* de Maspoli, del monumento de 1913 a Antoine Gailleton, Lyon.

con la destrucción de una hilera entera de casas antiguas al otro lado del río; se ve a Louis Pradel «rompiendo simbólicamente la primera baldosa» del primer edificio, una versión de la colocación de la primera piedra, más tradicional, que recordaba no solo a Mussolini en su puesta en escena como demoledor revolucionario **[92]**, sino también el golpe simbólico asestado en 1793 por el representante de la I República a la fachada del palacio Bellecour en Lyon **[6]**[84]. A pesar de su ambigua progenie, el gesto fue repetido por Francisque Collomb y Michel Noir, sucesores de Louis Pradel, a quienes se mostró propinando «el primer golpe de piqueta» en demoliciones o «rehabilitaciones» todavía en 1984 y 1994[85]. Un elemento de tradición local puede explicar, por tanto, la presencia en Lyon de un raro ejemplo de alegoría de «vandalismo embellecedor» **[100]** en el monumento erigido en 1913 para honrar la memoria de Antoine Gailleton, alcalde de la ciudad de 1881 a 1900. Políticamente un radical republicano y médico de profesión, Gailleton, entre otras obras, ayudó a fundar la universidad y reconstruyó el barrio central de Grôlée, considerado insalubre. La parte principal del monumento con-

[84] *Écho Liberté*, 8 de julio de 1964.

[85] «Le coup de pioche de M. le Maire. Inauguration de la démolition de l'îlot 24», *Le Journal* 17 de noviembre de 1984; «32 logements sociaux rue Burdeau», *Le Progrès*, 14 de febrero de 1994

siste en una personificación de Lyon examinando proyectos de *embellisse*
para la ciudad, debajo de un busto del alcalde, repuesto tras ser fundido dur
la guerra. A los lados, dos bajorrelieves simbolizan respectivamente la Cie
(una mujer meditabunda con los edificios de la universidad al fondo) y el Pro
so. Este se muestra con la figura de otra mujer con el seno desnudo y una anto
en la mano derecha; debajo de la antorcha hay herramientas de construcción,
otro lado, una pintoresca vista del barrio de Grôlée. La antorcha no es nin
atributo de la Libertad iluminando al mundo, y la antigua calle no encarr
patrimonio, como pudieran creer quienes lo contemplen hoy: el Progreso
a punto de prender fuego al lugar[86].

G. Gardes, «La place Gailleton à Lyon et son décor 1773-1978», *Travaux de l'Institut d'His
toire de l'Art* (Lyon), núm. 6, 1980, págs. 13-28; G. Gardes, «Le monument public français. Lexem
ple de Lyon», tesis doctoral inédita, Universidad de Lyon II, 1985, IV, pág. 506; Gardes, *Lyon. L'art
et la ville*, págs. 197-199.

12
Las reformas del arte eclesiástico

A Louis Réau la *statuomanie* le parecía aún peor que el arte eclesiástico, que rechazaba y que denigraba como «sansulpicería», porque uno está condenado a ver las obras instaladas en lugares públicos, mientras que es libre de entrar o no en las iglesias. Pero le parecía que estas eran «deshonradas» por unos objetos —en especial figuras de escayola producidas en masa— que «ya no tienen que ver con el arte, sino con la industria», y reclamaba una «purga». Para él, las causas de esta ignominia eran que el clero carecía de educación artística y su origen estaba en el «vandalismo» de la Revolución Francesa, que había vaciado las iglesias y provocado una «invasión»[1]. El alcance de este «vaciamiento» debía ser relativizado y diferenciado[2]. Pero la autonomización del arte propiciada a largo plazo por las transformaciones revolucionarias tuvo un doble impacto en la posterior evolución del arte religioso y sobre todo eclesiástico: por una parte, hizo difícil que los artistas aceptasen las condiciones del encargo eclesiástico y el uso litúrgico y que las imágenes producidas en esas condiciones fuesen reconocidas como obras de arte; por otra, esas mismas dificultades convirtieron el arte eclesiástico en un campo abonado para los intentos de volver a reinstrumentalizar o resocializar el arte.

Arte, religión y autonomía

Por supuesto, este fenómeno no apareció de repente después de la Revolución. Oliver Christin ha mostrado que ya a finales del siglo XVII la tradicional donación anual de pinturas votivas a Notre-Dame de París por el gremio parisien-

L. Réau, *Histoire du vandalisme. Les monument détruits de l'art français*, París, 1959, I, pág. 414, II, págs. 258, 292 (1994, págs. 549, 875, 921).

[2] Marie-Hélène Froeschlé-Chopard, «Le décor des églises, test du "vandalisme révolutionnai[re]"», en *Révolution française et vandalisme révolutionnaire*, ed. S. Bernard-Griffiths, M.-C. Chemin y J. Erhard, París, 1992, págs. 229-240.

se de orfebres estaba regida más por criterios estéticos que religiosos. Las pinturas exhibidas durante un día delante de la catedral antes de ser instaladas en su sitio, eran encargadas a miembros de la Académie Royale de Peinture o a pintores que estuvieran a punto de ingresar en dicha institución, y desempeñaban un papel en su carrera artística; la representación de los donantes fue progresivamente desterrada de ellas. En la segunda mitad del XVIII, las descripciones impresas de las pinturas apenas mencionaban ya su tema, pero elogiaban sus cualidades estilísticas y la reputación de sus autores[3]. Estas transformaciones tampoco se limitaron a Francia: el primer intento de reunir arte y religión, propuesto a partir de 1809 por los miembros alemanes del *Lukasbund* (unión de San Lucas), instalados en un convento abandonado de Roma y apodados *Nazarenos,* ejerció una profunda influencia en todos los posteriores movimientos afines en Francia, Inglaterra e Italia.

En Francia, sin embargo, la relación con la Revolución y sus secuelas fue directa. Durante la Restauración, la necesidad de decorar de nuevo las iglesias dio a Quatremère de Quincy, a la sazón secretario vitalicio de la Académie des Beaux-Arts y miembro del Ayuntamiento de París, la oportunidad de llevar a la práctica su concepción del arte. Para él, las obras de arte no podían ni debían ser juzgadas «en razón de una perfección abstracta, independiente de los lugares y las circunstancias», sino solamente «allí donde las obras destinadas al uso público son sometidas públicamente a la crítica del sentimiento». Consideraba la libertad que proponían muchos certámenes artísticos «demasiado cercana a la que otorga la indiferencia» y condenaba los museos como perniciosas reuniones de objetos desarraigados, comparables a «tumbas» o a «talleres de demolición», cuyo desarrollo estaba «desheredando» a las artes al «apartarlos de todos los usos políticos, religiosos y morales»[4]. En consecuencia, el conde de Chabrol, responsable de la decoración de las iglesias de París, decidió no comprar obras ya hechas de pintores y escultores reconocidos y encargar de forma sistemática a jóvenes artistas la ejecución de decoraciones *ad hoc,* creando así una especie de «microclima» artístico protegido de la influencia del mercado[5]. Esta dimensión reaccionaria —con respecto a la evolución general cultural y política— siguió siendo esencial para la mayoría de los actores y promotores de la renovación del arte eclesiástico hasta finales del siglo XIX, al menos en Francia. Ayuda también a explicar el resurgimiento de la pintura al fresco y la general preferencia por los murales, ya que la movilidad de los cuadros de caballe-

---

[3] O. Christin, «Le May des orfèvres. Contribution à l'histoire de la genèse du senti esthétique», *Actes de la recherche en sciences sociales,* núm. 105, 1994, págs. 75-90.

[4] A. Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art* (1815), París, 1989, págs. 37, 30, 47-48, 38.

[5] Georges Brunel, «La peinture religieuse: art officiel et art sacré», en *Les années romantiques. La peinture française de 1815 à 1850,* catálogo de la exposición, Musée des Beaux-Arts, Nantes; Galeries Nationales du Grand Palais, París; Palazzo Gotico, Piacenza; París, 1995, págs. 61-75.

te, que implica libertad respecto de su «destino» y de su ubicación, era fundamental para la autonomía del arte y para su conversión en mercancía.

Una pintura programática realizada en 1840 por el principal representante del arte nazareno, Friedrich Overbeck, mostraba *El triunfo de la religión en el arte* (Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut). En 1839, Lacordaire preparó el restablecimiento de la orden dominica en Francia, donde había sido suprimida en 1792, con la fundación en Roma de un grupo de artistas franceses, la Confrérie de Saint-Jean-l'Évangéliste, cuyo objetivo era «la santificación del arte y de los artistas por la fe católica y la propagación de la fe católica por el arte y los artistas»[6]. Algunos teóricos del arte cristiano propusieron interpretaciones apologéticas de la tradición platónica y le añadieron la doctrina académica de la belleza ideal. El Abbé Esprit-Gustave Jouve pudo así afirmar en 1856 que «el arte es en sí mismo esencialmente moral y religioso»[7]. Católicos franceses como Montalembert y Alexis-François Rio consideraban que el Renacimiento, por su «paganismo» y la emancipación de los artistas respecto de la Iglesia, había marcado el comienzo de una decadencia. La vuelta a modelos estéticos y sociales premodernos inspiró la fundación de varias comunidades artísticas, como la Hermandad Prerrafaelita inglesa en 1848 o el proyecto de un «monasterio del arte» *(Kunstkonvent)* redactado en 1864 por Peter Lenz en Roma[8]. El monje pintor del siglo XV Fra Angélico se convirtió en una figura de culto, el modelo de un logro personal e institucional que aunaba fe y arte. Entre los pintores franceses dedicados al arte eclesiástico había discípulos de Ingres, en especial Hippolyte Flandrin[9]. Los artistas románticos —por no hablar de los realistas— no recibían muchos encargos de iglesias, con la principal excepción de la Chapelle des Saints-Anges de la iglesia de Saint-Sulpice, pintada por Delacroix entre 1849 y 1861. Los asuntos religiosos eran relativamente frecuentes en los cuadros de caballete de Delacroix, pero solía interpretarlos de una manera libre y personal, llevando a cabo mediante el color y el sentimiento interior lo que Klaus Herding denomina «asunción *(Aufhebung)* de la religión en el arte»[10].

---

[6] Henri Lacordaire, *Règlement de la confrérie de Saint-Jean l'Évangéliste*, París, 1840, reproducido en parte en Danielle Menozzi, *Les images. L'Église et les arts visuels*, París, 1991, pág. 236.

[7] Bruno Foucart, *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1886)*, París, 1987, págs. 15-16.

[8] Menozzi, *Les images*, págs. 242-245.

Hippolyte, Auguste et Paul Flandrin. Une fraternité picturale au XIXe siècle, catálogo de la exposición, Musée du Luxembourg, París; Musée des Beaux-Arts, Lyon; París, 1984.

[10] K. Herding, «Die fruchtbare Krise. Delacroix' religiöse Gemälde», *Neue Zürcher Zeitung*, 24-25 de junio de 1995, pág. 49; K. Herding, «Friedrich Schlegel und Eugène Delacroix: Krise und Erneuerung der religiösen Malerei am Beginn der Moderne», en D. Gamboni y O. Christin (eds.), *Crises de l'image religieuse – Krisen religiöser Kunst*, París, 2000, págs. 191-192.

Fenómenos posteriores del arte moderno pudieron hallar anticipación en la inclinaciones primitivistas de los impulsores del renacer religioso del siglo XIX, que en su búsqueda de trascendencia rechazaban el ilusionismo. Esto es especialmente notable en el caso de los experimentos sincretistas y geometrizantes de la escuela artística fundada por Lenz en la abadía benedictina de Beuron, en la Alemania meridional[11]. Pero a pesar de una cierta relación con el pensamiento socialista y utópico, el movimiento en su conjunto estaba ligado sobre todo a la política conservadora y era considerado antimodernista[12]. Solo a fines del siglo, en una época de neoespiritualismo y «renacimiento» religioso, se pudo asociar su estética «hierática», antinaturalista, con la «vanguardia» artística. La segunda generación de artistas «independientes», que en realidad dependían de lo que Harrison y Cynthia White han llamado «sistema marchante-crítico», no solamente criticaban las deficiencias del arte mimético, sino que por lo general estaban molestos con el individualismo y la marginalidad social que en cierta medida se les habían impuesto[13]. En 1891, Albert Aurier concluía el artículo en el que coronaba a Gauguin como el representante del «simbolismo» en pintura reclamando que se le confiasen las paredes «públicas» para su decoración[14]. Por las mismas fechas, el nabi Jan Verkade rechazaba la pintura de caballete y declaraba que «la tarea del pintor empieza donde el arquitecto considera terminada la suya»[15]. Nacido en Holanda y educado en la fe protestante, Verkade se convirtió al catolicismo, marchó a Beuron y se ordenó fraile en 1894. Los demás nabis, fieles al significado hebreo del nombre que habían escogido, siguieron por el contrario el modelo del «profeta», no el del sacerdote, y participaron en la sacralización del ámbito artístico que caracteriza el siglo XIX[16]. Una notable excepción fue Maurice Denis, que ya en su adolescencia abrigaba ambiciones de llegar a ser un nuevo Fra Angélico y «devolver el arte a su gran amo, que es Dios»[17]. En 1901, el cura de la parroquia de su infancia le encargó ornamentar una capilla de la nueva iglesia de Sainte-Marguerite, en Le Vésinet, cerca de París. Un comentarista complacido elogió su obra terminada como un

---

Harald Siebenmorgen, *Die Anfänge der Beuroner Kunstschule*, Sigmaringen, 1983.

N. McWilliam, *Deams of happiness: social art and the French left 1830-1850*, Princeton, 1993; Michael Paul Driskel, *Representing belief: religion, art and society in nineteenth-century France*, University Park, Pa, 1992.

[13] Harrison C. y Cynthia A. White, *Canvases and careers: institutional change in the French painting world*, Nueva York, Londres y Sydney, 1965.

[14] G.-Albert Aurier, «Le symbolisme en peinture. Paul Gauguin», *Le Mercure de France*, marzo de 1891, págs. 155-165 (pág. 165).

Dom Willibord Verkade, *Le tourment de Dieu. Étapes d'un moine peintre*, París, 1926, pág. 94

R. Liebenwein-Krämer, *Säkularisierung und Sakralisierung: Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, tesis doctoral, Frankfurt am Main, 1977

Maurice Denis, *Journal*, París, 1957, I, pág. 64 (26 de agosto de 1885).

refugio en el cual las «almas cristianas enamoradas de la belleza» podían ir «a rezar sin cerrar los ojos»[18].

«SAINT-SULPICE»

Esta crítica suponía que, en la mayoría de las demás iglesias, para los ojos abiertos era una «ofensa» —por utilizar una expresión con la que nos hemos topado con frecuencia— todo lo que había alrededor. ¿Por qué era así? En el cambio de siglo, las condiciones normales de encargo, creación y recepción de la decoración eclesiástica y los objetos litúrgicos estaban desde hacía mucho tiempo en contradicción con la definición misma de actividad artística. Puede ilustrar esto una reveladora anécdota de la vida de Raphael Ritz, un artista del Valais, entonces una región básicamente rural y católica de Suiza. En 1863, Ritz regresó después de estudiar en la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf e intentó colaborar de nuevo con su padre, un artesano-pintor de cuadros de altar y retratos. Resultó imposible; la distancia que separaba su recién adquirida concepción del arte y lo que se le exigía la expresó él en cierta ocasión omitiendo la firma en un cuadro de altar, al que el campesino que lo había pagado le había obligado a añadir unas alas a los niños arrodillados; en 1865 volvió a Düsseldorf[19]. Desde luego, en lugares menos remotos y especialmente en las ciudades, el control era ejercido por las autoridades eclesiásticas y tal vez fuese más sutil, pero el problema no era diferente en lo fundamental. Esta situación provocó una selección y una especialización de artistas que o bien tenían razones personales (religiosas, morales o políticas) para escoger este infravalorado campo de actividad y en algunos casos para tratar de revalorizarlo o bien no conseguían empresas de más prestigio y recurrían a una fuente de ingresos relativamente segura. Por ejemplo, Melchior Paul von Deschwanden, otro pintor del siglo XIX originario de una zona rural y católica de Suiza, regresó a su ciudad natal, Stans, después de conocer a Overbeck en Roma. Trabajó principalmente para la Iglesia, ejecutó con sus discípulos muchos centenares de cuadros de altar y pinturas devocionales inspirados en Rafael y en los nazarenos, y a quienes rechazaban el tradicionalismo y el sentimentalismo de su producción les replicaba que él «pintaba para las almas piadosas y no para los críticos»[20].

---

[18] L. Rouart, «Maurice Denis et la renaissance de l'art chrétien», *L'Occident*, num. 1, diciembre de 1901, págs. 37-42 (pág. 37). Véase Jean-Paul Bouillon, *Maurice Denis*, Ginebra, 1993, págs. 9-13.

[19] Walter Ruppen, *Raphael Ritz 1829-1894. Leben und Werk*, Vira, 1971, pág. 86.

[20] Mathilde Tobler, «"Ich male für fromme Gemüter und nicht für Kritiker". Melchior Paul von Deschwanden als Kirchenmaler», en *«Ich male für fromme Gemüter». Zur religiosen Schweizer Malerei 19. Jahrhundert*, catálogo de la exposición, Kunstmuseum, Lucerna, 1985, págs. 53-118.

El *Gothic revival*, la construcción y restauración de iglesias, las transformaciones en las prácticas religiosas y un resultante aumento en la demanda de decoración, objetos litúrgicos e imágenes religiosas domésticas impulsaron también la creación y el desarrollo de talleres semiindustriales e industriales, que empleaban modos de producción viejos y nuevos para proporcionar más productos a precios más bajos. Las consecuencias de estas transformaciones técnicas y comerciales fueron denunciadas en términos generales como una «sustitución del arte por la industria», junto con la fotografía, la fotoescultura o el vaciado[21]. En 1853, un sacerdote francés lamentaba que las imágenes y los objetos piadosos fuesen «abandonados a industrias inferiores que traficaban con la ignorancia y la simplicidad, desalentaban la piedad y en ocasiones hasta eran un insulto para los dogmas y los sentimientos cristianos»[22]. Fue la época en la que, en París, se instalaron en el barrio que rodea la iglesia de Saint-Sulpice muchas tiendas que vendían *articles de pieté*. No todas las tiendas parisienses que vendían *articles de pieté* estaban ubicadas allí, ni era París la única ciudad que suministraba a Francia —por no hablar de otros países— dichos artículos. Pero «Saint-Sulpice» pasó progresivamente a ser un apodo de ellos, así como del arte de iglesia considerado de mal gusto, en expresiones como *Saint-Sulpicerie, art de Saint-Sulpice* o incluso *style de Saint-Sulpice*. Claude Savart ha propuesto identificar lo que inicialmente se etiquetó como «Saint-Sulpice» con una tercera etapa del arte eclesiástico que comenzó en la década de 1860, tras decaer el capricho con el neomedievalismo (que había reemplazado en cierta medida al «arte popular» producido hasta entonces). En el plano iconográfico, se caracterizó por el predominio de santos recientemente canonizados y nuevos objetos de devoción, y, en el plano de la expresión, por una especie de «censura eufórica» que desterraba la presencia del mal, el pecado, el ascetismo o la concreción humana y hallaba su símbolo en las innumerables figuras de escayola colocadas en las iglesias, sobre todo cuando se pintaban en tonalidades claras para los públicos rurales[23].

La estigmatización de «Saint-Sulpice» es más o menos paralela a la de la estatuomanía. Esta relación, todavía visible en la doble condena de Réau, no es de extrañar, pues tal vez fueron considerados los dos lados, el religioso y el secular, del mismo fenómeno, a saber, la devaluación y degradación del arte instrumental o de encargo. Sin embargo, las estatuas erigidas en lugares públicos eran atacadas (verbalmente) en nombre del arte al menos con tanta frecuencia como en nombre

---

Abbé Hurel, *L'art religieux contemporain, étude critique*, París, 1868, págs. 337-338, cit. en Claude Savart, «À la recherche de l'"art" dit de Saint-Sulpice», *Revue d'histoire de la spiritualité*, LII, 1976, págs. 265-282 pág. 270).

[22] Abbé Sagette, *Essai sur l'art chrétien, son principe, ses développements, sa renaissance*, París, 1853, pág. 230, cit. en Savart, «À la recherche», pág. 270.

[23] Savart, «À la recherche», págs. 273-281.

de la política, porque se ofrecían a la mirada de unos estetas transeúntes que se negaban a dejarlos «pasar inadvertidos a sus sentidos». Pero para sentirse ofendido por el arte eclesiástico o por los artículos de devoción primero había que entrar en la iglesia o mirar los escaparates de las tiendas especializadas. Dado que la producción religiosa del momento estaba evidentemente adaptada al gusto, las necesidades y las convicciones de la mayoría de los feligreses, esto requería la intervención de personas que visitaban las iglesias como museos o de creyentes que abrigaban diferentes expectativas estéticas y religiosas, más refinadas y más «modernas». Este último grupo era mucho más importante, y su condena supuso amplias transformaciones sociales y culturales, ya que significaba el rechazo no solo de ciertas imágenes religiosas sino de unas prácticas religiosas y de una imagen de la religión.

La jerarquía eclesiástica intervino en algunos casos, como cuando los obispos belgas decidieron en 1886 restablecer la censura con el fin de eliminar las imágenes «frívolas y peligrosas» y favorecer una mayor calidad en la expresión artística[24]. Pero los intelectuales y los artistas —entre ellos muchos conversos— desempeñaron un destacado papel en esta evolución, así como la orden dominica, intelectualmente respetable. En Francia, el más influyente configurador del gusto que participó en la descalificación de «Saint-Sulpice» fue el escritor y crítico de arte Joris-Karl Huysmans, que se convirtió al catolicismo en 1892. En su obra de 1906 *Les foules de Lourdes* (Las muchedumbres de Lourdes), muy leída, contrapuso a la belleza interior de la religión y a la realidad de los milagros la indignidad de los recipientes fabricados durante el siglo XIX para contenerlas. Atribuyó la responsabilidad de esta discrepancia nada menos que al demonio, a quien hace dirigirse a la Virgen en los siguientes términos: «Pero el arte, que es la única cosa limpia que hay en la Tierra después de la santidad, no solo no lo tendrás, sino que yo haré de tal modo que te veas insultada sin descanso por la constante blasfemia de la fealdad». Huysmans basaba su interpretación teológica del juicio del gusto en la estética idealista católica, como dejó claro en referencia a Lamennais: si la belleza procede de Dios, «la fealdad, la a-tecnia, el no-arte, aplicados a Jesús, devienen fatalmente, para aquel que los comete, en sacrilegio»[25]. Para esa época la indignidad del arte religioso estaba bien establecida y podía utilizarse también para hacer mofa de la Iglesia, como testimonia el número navideño de 1907 de la revista anticlerical *L'Assiette au Beurre* **[101]**. Como en el caso de la escultura pública, el significado del concepto «Saint-Sulpice» y el blanco de los ataques contra él se extendieron en el proceso hasta abarcar la casi totalidad del arte eclesiástico del siglo XIX. En particular, las estatuas de escayola originales que formaban parte de la primera fase

---

Menozzi, *Les images*, pág. 55.

J.-K. Huysmans, *Les foules de Lourdes*, París, 1906, págs. … s originales *atechnie e inart*…

…son neologismos también en francés).





101. Emmanuel Barcot, caricatura publicada en *L'Assiette au Beurre* (diciembre de 1907): «EL PERTIGUERO: Es la Virgen Santísima... JESÚS: ¡Pobre mamá! ¡Con lo guapa que era!».

posrevolucionaria de redecoración fueron asimiladas a los vaciados de la segunda mitad del siglo, y muchas veces destruidas por el mismo movimiento[26]. Esta falta de diferenciación fue consecuencia de la devaluación misma y contribuyó a que el concepto funcionara como un contrapeso a todos los subsiguientes esfuerzos encaminados a la renovación.

La modernización del arte eclesiástico

Se pueden distinguir dos etapas principales en la modernización del arte eclesiástico durante el siglo xx; la primera se extiende entre las dos guerras y la segunda se inicia inmediatamente después de 1945. En Francia se puede asociar a dos etiquetas: el «arte religioso moderno» *(l'art religieux moderne)* y el «arte sacro» *(l'art sacré)*, y a dos hombres: Maurice Denis y Pierre Couturier. Este, discípulo de Denis, se hizo dominico —con el nombre de «Marie-Alain»— en 1925 y renunció progresivamente a la pintura para dedicarse a definir, promover y defender el

---

Brunel, «La peinture religieuse».

arte moderno en general y el «arte sacro» en particular[27]. Las relaciones personales entre ambos fueron de la filiación a la superación y finalmente al rechazo, una evolución que caracterizó el proceso en su conjunto.

Con la excepción de algunas realizaciones *Art Nouveau*, especialmente en vidrieras, las intervenciones artísticas modernas en iglesias fueron raras hasta la I Guerra Mundial. En esa época se publicaron llamamientos a la renovación como *La décadence de l'art sacré (La decadencia del arte sacro)*, del pintor suizo Alexandre Cingria; el filósofo Jacques Maritain propuso una teoría tomista del arte abierto a la innovación en su *Art et pensée scholastique* (Arte y pensamiento escolástico)[28]. Las nuevas condiciones favorecían la coincidencia de los intereses eclesiásticos y artísticos. Por una parte, había unas necesidades de reconstruir y redecorar las iglesias devastadas, construir otras nuevas para los suburbios, cada vez mayores, y acercar la religión al mundo moderno; por otra, unas ambiciones de moralizar el arte, de oponerse a la autosuficiencia y a la supuesta «anarquía» de las vanguardias y de convertir el arte de iglesia en un «puente» que reuniese «el arte y las personas»[29]. Muchos grupos, escuelas y asociaciones tenían puesto su empeño en crear un «arte religioso moderno» —una expresión que afirmaba positivamente algo que se podía considerar una contradicción *in terminis*— y competían contra los artesanos especializados y las industrias por los encargos[30]. El más famoso, el de los «Ateliers d'art sacré», fue fundado por Denis junto con Georges Desvallières en 1919 y propuso al clero el modo de equipar las iglesias con «obras religiosas que sean al mismo tiempo obras de arte»[31]. Este movimiento era internacional y logró notable visibilidad gracias a muestras especiales, a su inclusión en exposiciones universales y a numerosas realizaciones[32]. Sin embargo, en la década de 1930 se vislumbraba un aumento a la oposición al «arte religioso moderno» y las pola-

---

27 M.-A. Couturier, *Se garder libre (Journal 1947-1954)*, París, 1962; *Dieu et l'art dans une vie – Le père Marie-Alain Couturier de 1897 à 1945*, París, 1965.

28 A. Cingria, *La décadence de l'art sacré*, Lausana, 1917; J. Maritain, *Art et pensée scolastique*, París, 1920; publicado por primera vez en la revista *Les Lettres*, septiembre y octubre de 1919.

29 M. Wackernagel, «Zum Problem der kirchlichen Kunst», *Ars Sacra*, 1927, págs. 13-22 (pág. 22). Véanse D. Gamboni *et al.*, *Louis Rivier (1885-1963) et la peinture religieuse en Suisse romande*, Lausana, 1985, págs. 46-61; Kenneth E. Silver, *Esprit de corps: the art of the Parisian avant-garde and the First World War, 1914-1925*, Princeton, 1989.

30 Geneviève y Henri Taillefert, «Les sociétés d'artistes et la fondation de l'art catholique», en *L'art sacré au XXe siècle en France*, catálogo de la exposición, Musée Municipal y Centre Culturel, Boulogne-Billancourt, Thonon-les-Bains, 1993, págs. 15-25.

31 *Ateliers d'art sacré 8, rue de Furstemberg, Paris*, París, s. a.; véase D. Gamboni, «"moderne?" Maurice Denis et l'art religieux», en *Maurice Denis 1870-1943*, catálogo ción, Musée des Beaux-Arts, Lyon; Wallraf-Richartz-Museum, Colonia; Walker Art G pool; Van Gogh Museum, Ámsterdam; Gante, 1994, págs. 74-93.

32 Véanse, por ejemplo, G. Arnaud d'Agnel, *L'art religieux moderne*, Grenoble, 1936; Emmanuel Bréon, «L'art sacré s'expose», en *L'art sacré au XXe siècle en France*, págs. 81-88.

rizaciones políticas afectaron al tipo de compromiso que cultivaban la mayoría de los defensores de esta renovación. Por ejemplo, Denis, que había criticado el apego del clero y de los fieles a los estilos del pasado, especialmente al gótico, denunció también como idolatría el «culto al artista» y el «culto a un objeto que es un fin en sí mismo, que no es el signo de una idea»[33]. En 1939 definió retrospectivamente el esfuerzo en el que había participado como un intento de «bautizar el arte moderno», de la misma manera que los pintores católicos de principios del siglo XIX habían querido «bautizar el arte griego»[34].

Couturier, por el contrario, rechazó todos los intentos de este tipo y propuso pedir a los más grandes artistas, incluso a los «genios sin fe», que trabajasen para la Iglesia porque, según explicó, era preciso «reintroducir en la iglesia el arte *vivo*, la vida del arte», y siempre se podía «esperar bautizar a los vivos, mientras que no se puede bautizar a los muertos»[35]. Tras alejarse progresivamente del conservadurismo político de su antiguo maestro, Denis, Couturier pasó los años de la guerra en Norteamérica, donde se había hecho partidario del arte moderno, incluida la abstracción. Al volver a Francia se unió a otro dominico, Pie-Raymond Régamey, para editar la revista *L'Art Sacré*, que llegó a ser el órgano más influyente del nuevo movimiento empeñado en la modernización del arte eclesiástico[36] Couturier abandonó el requerimiento de tener fe que todos los movimientos renovadores habían planteado a los artistas desde comienzos del siglo XIX y desechó las producciones de artistas y grupos especializados. Radicalizando el vínculo entre arte y trascendencia, encontró en la calidad estética misma la justificación del uso litúrgico, elaborando un concepto de «arte sacro» que ampliaba, de una manera abolida, los de «arte eclesiástico» y «arte religioso». Los criterios estéticos tomaron por tanto precedencia sobre los religiosos en la evaluación y legitimación del arte asociado a la Iglesia, una inversión de prioridades explícitamente aseverada por Couturier cuando afirmó que, para ser «representativo de nuestro tiempo», el arte cristiano tenía que «(1) ser simplemente arte, (2) ser *católico*»[37]

---

33 M. Denis, *Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré 1914-1921*, París, 1922, págs. 256 (1920), 186-187 (1918).

34 M. Denis, *Histoire de l'art religieux*, París, 1939, pág. 293.

M.-A. Couturier, «L'appel aux maîtres de l'art moderne», reproducido en Marcel Billot, «Le père Couturier et l'art sacré», en *Paris-Paris 1937-1957*, catálogo de la exposición, Centre Georges Pompidou, París, 1981, págs. 196-205 (pág. 202). Véase también Gérard Monnier, «Actualité de l'art sacré», en *L'art en Europe. Les années décisives 1945-1953*, catálogo de la exposición, Musée d'Art Moderne, Saint-Étienne; Ginebra, 1987, págs. 48-53.

36 Sabine de Lavergne, *Art sacré et modernité. Les grandes années de la revue «l'Art Sac »*, Namur, 1992.

37 M.-A. Couturier, «Christian art and modern art», ponencia presentada en 1941, cit. en Billot «Le père Couturier et l'art sacré», pág. 200.

Había que dar «libertad absoluta» a los artistas, y la relación simbólica que enlazaba el arte con la Iglesia podía reducirse al tipo que se halla en otros casos de patrocinio del arte moderno.

De manera característica, la primera obra importante basada en estos principios, la decoración de la iglesia de Assy, en la Alta Saboya, empezó según se dijo con la compra de una vidriera de Georges Rouault en una exposición parisiense; al final comprendía contribuciones de Bazaine, Bonnard, Braque, Léger, Lipchitz, Lurçat, Matisse, Richier y Rouault y fue consagrada en 1950[38]. Un destacado representante del movimiento, el pintor Gino Severini, la criticó en nombre del «requerimiento de la "función" y el "destino" de la obra y manifestó que la Iglesia no es un coleccionista privado»[39]. Otras realizaciones, como la iglesia parroquial de Audincourt, en Doubs, construida (como Assy) por Maurice Novarina y ornada con mosaicos y vidrieras de Bazaine, Léger y Le Moal, aspiraban a una mejor integración de todas las aportaciones. Pero los ejemplos más conocidos de esta segunda etapa son obras de un solo artista y lo que se podría llamar «iglesia de artista». Es el caso de la capilla del convento dominico de Vence, diseñada entre 1948 y 1951 enteramente por Matisse, quien declaró al obispo de Niza que la tenía por su «obra maestra»[40]. Se pueden incluir también el monasterio dominico de La Tourette, en Éveux-sur-l'Arbresle, cerca de Lyon, y la iglesia de peregrinación de Notre-Dame du Haut, en Ronchamp, construidas por Le Courbusier —un notorio ateo—, respectivamente en 1950-1955 [111] y 1953-1961[41]. Cuando Couturier, que había actuado como mediador y consejero en Assy, Audincourt, Vence y Ronchamp, murió en 1954, la violenta oposición con que se encontraron algunas realizaciones lo había llevado a asumir una actitud más modesta, pesimista y anicónica; Régamey, por su parte, dimitió de *L'Art Sacré*. Pero la difusión de los valores y las formas modernistas que habían llevado a cabo tuvo una influencia que ha sido subestimada con respecto a la institucionalización del arte moderno en la posguerra. Además, su redefinición del «arte sacro» y de la relación entre estética y religión tuvo un efecto duradero en la posterior evolución del arte de iglesia, manifestado en el dominio de la abstracción y en la frecuente práctica de hacer los encargos a artistas que deben su celebridad en lo esencial a obras no religiosas.

---

[38] Joseph Pichard, *L'art sacré moderne*, París y Grenoble, 1953, pág. 100; William Rubi dern *sacred art and the church of Assy*, Nueva York, 1960.

[39] G. Severini, «À propos du débat sur l'art sacré contemporain», *Art d'aujourd d'hui*, III/6, agosto de 1952, pág. 29; G. Severini, «Problèmes de l'art sacré contemporain», *noignages*, 1952, pág. 147

[40] Pichard, *L'art sacré moderne*, pág. 105; véase H. Matisse, M.-A. Couturier y L.-B. Rayssi *La chapelle de Vence. Journal d'une création*, París, 1993.

[41] Jean Petit, *Un couvent de Le Corbusier*, París, 1961.



El arte eclesiástico de los siglos XIX y XX se ha visto sujeto a ataques y a la eliminación principalmente de dos maneras. La primera —externa— fue consecuencia de las reacciones negativas a unas formas e imágenes desacostumbradas. La segunda se originó en el propio proceso de renovación, que repetidamente supuso un rechazo de sus etapas anteriores.

Las reacciones negativas están mejor documentadas en el siglo XX y es posible que se hicieran más frecuentes al aumentar la distancia entre el arte autónomo y el público general. En la iglesia, al igual que en la calle, veían las obras personas que nunca entrarían en un museo y mucho menos en una galería privada. Además, los valores específicos atribuidos a las representaciones religiosas y a sus prototipos concedían una importancia especial a los requerimientos de conformidad y decoro y tendían a hacer que las desviaciones de los modelos tradicionales pareciesen sacrílegas. Por supuesto, había grandes probabilidades de que esas desviaciones fuesen rechazadas de entrada por los patronos, de modo que solo surgían conflictos cuando existían diferencias entre los proyectos y las realizaciones finales, entre diversos niveles de decisión y de autoridad eclesiástica o entre las concepciones de los patronos en su conjunto y las de sectores del público. Alentar la innovación era cuestión de iniciativa local o regional, como en el caso de Le Vésinet o en el apoyo que Marius Besson, obispo de Lausana, Ginebra y Friburgo de 1920 a 1945, dio al Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice de Cingria[42]. El Código de Derecho Canónico de 1917 confirmaba la condena de las imágenes sin precedentes aprobada en 1563 por el Concilio de Trento e insistía en que los obispos solamente podían autorizar las imágenes si estas se ajustaban a «la práctica aprobada por la Iglesia»[43]. Durante la década de 1920, el Santo Oficio intervino al menos por dos veces en contra de ejemplos de «arte religioso moderno». En 1921 mandó retirar el Vía Crucis del expresionista flamenco Albert Servaes[44]. En 1928, aprovechó la oportunidad que le brindaban los recientes murales de Gino Severini en el ábside de la iglesia suiza de Semsales para prohibir la re-

[42] D. Gamboni y Marie Claude Morand, «Le "renouveau de l'art sacré" Notes sur la peinture d'église en Suisse romande, de la fin du XIXe siècle à la seconde guerre mondiale», *Unsere Kunstdenkmäler / Nos monuments d'art et d'histoire*, XXXVI/1, 1985, págs. 75-86; Gamboni, *Louis Rivier*, págs. 50-56; M. Cl. Morand, «L'art religieux moderne en terre catholique. Histoire d'un monopole», en *19-39. La Suisse romande entre les deux guerres*, catálogo de la exposición, Musée Cantonal des Beaux-Arts, Musée des Arts Décoratifs, Musée de l'Élysée, Musée Historique de l'Ancien Evêché, Lausana; Lausana, 1986, págs. 82-91.

[43] Menozzi, *Les images*, pág. 57.

[44] Decreto del Santo Oficio de 30 de mayo de 1921; véase un comentario del jesuita Joseph Maréchal en *Nouvelle revue théologique*, Lovaina, julio de 1921, págs. 337-344.

presentación de la Trinidad como tres personas idénticas, de la que ya se había burlado Calvino; la obra, sin embargo, no fue destruida sino solo —temporalmente— ocultada[45].

Este último caso era cuestión de control dogmático e iconográfico. A los fieles, por lo general, les interesaba menos la teología y más el estilo, aunque las dos cosas podían estar estrechamente relacionadas, al menos por cuanto atañe a la polémica. Hemos visto que, en 1938, el reproche que el pastor de la iglesia presbiteriana Rutgers hacía, en nombre de sus feligreses, al modo en que Alfred Crimi había representado a Cristo era que su pecho desnudo «ponía más énfasis en Sus atributos físicos que en Sus cualidades espirituales»[46]. La figura de Cristo siguió siendo objeto predilecto de disputa por su naturaleza dual y por su asociación con la belleza y la eternidad, por una parte, y con el sufrimiento y la muerte, por otra. Después de la I Guerra Mundial fue elegida a menudo por los artistas para simbolizar las torturas sufridas por la humanidad y algunas de estas obras fueron a parar a iglesias. En Lübeck, el joven director del museo de la catedral, Georg Heise, propuso en 1921 a la congregación la compra de un crucifijo expresionista de madera pintada, realizado por el escultor Ludwig Gies dentro de un concurso para un monumento conmemorativo de la guerra[47]. Instalada a prueba **[102]**, la obra provocó violentas controversias dentro de la parroquia y en la prensa y fue denunciada como ejemplo de «bolchevismo artístico». Como consecuencia, los feligreses se negaron a adquirirla, pero Heise planteó que algunos aficionados al arte la regalasen a la iglesia. Lo impidió un ataque perpetrado el 3 de marzo de 1922: se llevaron la cabeza de la talla y la arrojaron a una represa de molino, donde la encontraron al cabo de 24 horas. Heise observó que la mutilación había sido ejecutada de una forma artesanal y sospechó que había sido encargada y pagada por partidarios de la extrema derecha. Se desconoce a los autores del hecho, pero los acontecimientos subsiguientes confirmaron su interpretación. Los nazis se opusieron en 1922 a que se volviera a presentar el crucifijo reparado y en 1937 lo confiscaron del Stettin Museum, al que lo había prestado el artista. Fue colocado en lo alto de la escalera que conducía a la primera sala de la exposición *Arte degenerado*, en la cual las pinturas religiosas eran estigmatizadas como un «insolente escarnio de la experiencia de Dios»[48]. Gies perdió su puesto docente y fue excluido

---

François Boespflug, «Dieux chrétiens d'Occident», en *Le grand atlas des religions*, Paris, Encyclopædia Universalis, 1988, págs. 188-191 (pág. 191); Morand, *L'art religieux moderne en terre catholique*, pág. 85.

46 Capítulo 8, pág. 202.

Jenns Eric Howoldt, «Der Kruzifixus von Ludwig Gies. Ein Lübeck», *Der Waagen. Ein lübeckisches Jahrbuch*, 1988, págs. 164-174.

48 M.-A. von Lüttichau, «"Deutsche Kunst" und "Entartete Kunst": die Münchner Ausstellungen 1937», en *Die «Kunststadt» München 1937: Nationalsozialismus und «Entartete Kunst»*, ed. P.-K. Schuster, Múnich, 1987, pág. 104.



102. Ludwig Gies, *Crucifijo*, 1921, madera, expuesto en la catedral de Lübeck, 1921-1922.

de la Academia Prusiana de las Artes; Heise ya había sido expulsado en 1933 por su defensa del expresionismo.

Este caso puede parecer un aprovechamiento político de unas objeciones al modernismo que tienen motivaciones estéticas y religiosas. Pero las tres esferas se entremezclaron cada vez más en el período de entreguerras, y no solamente en Alemania. La acusación conservadora de «bolchevismo» cultural iba dirigida contra la arquitectura funcionalista —ridiculizada como «nudista»— y contra las «deformaciones» expresionistas. Se utilizó, por ejemplo, en octubre de 1932 contra la pequeña iglesia de montaña de Lourtier, en Valais, construida por Albert Sartoris con el apoyo de los canónigos progresistas de la abadía de St-Maurice. Este «escándalo» vino tras algunas admoniciones muy difundidas. En junio, el obispo Besson había advertido a los artistas y a «aquellos que les encomiendan la construcción o decoración de los lugares santos contra ciertas excentricidades que llevan harto visible la marca de la falta de equilibrio contemporánea», y les recordaba que «una iglesia es una iglesia, no un garaje ni un cine, ni un figurín»[50]. En

---

Jacques Gubler, *Nationalisme et internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse*, Lausana, 1975, págs. 119, 195, 213.

[50] M. Besson, «À propos d'art religieux», *La semaine catholique de la Suisse française*, núm. 25, 23 de junio de 1932, págs. 385-386.

julio, al inaugurar las nuevas salas de la Pinacoteca Vaticana, Pío XI había tomado postura oficialmente en contra de la introducción del arte nuevo en las iglesias y condenado su uso en la edificación, transformación y ornamentación de estas; al mismo tiempo se concedía una mayor libertad respecto de las tradiciones visuales occidentales al arte eclesiástico en las misiones, con el fin de facilitar la propagación de la fe y de «desarraigar... el prejuicio que ve en el misionero un iconoclasta, alguien que destruye por el placer de destruir»[51]. En Europa, el endurecimiento de la jerarquía eclesiástica animó a los enemigos del «arte religioso moderno». Por ejemplo, a partir de 1933 un tal Charles Du Mont, pintor y polemista convertido al catolicismo, editó una revista titulada *L'Observateur de Genève* para hacer campaña contra la producción del Groupe de Saint-Luc et Saint-Maurice. En una publicación de 1944 recapitula sus argumentos contraponiendo reproducciones (entre ellas una escultura de Epstein) de obras ilustrativas de lo que él denominaba «la fantasía burlona del arte religioso deformista» con las de otras que eran testimonio de lo que él alababa como «un esfuerzo moderno de recuperación digno de atención» **[103, 104]**.

Tras la II Guerra Mundial, el nuevo «arte sacro» se vio de inmediato frente a controversias similares. La más famosa fue la llamada «Querelle d'Assy», que se desarrolló en torno a la iglesia de Assy en su totalidad y en realidad al movimiento entero pero se centró en el crucifijo obra de Germaine Richier[52]. Después de que la revista *L'Art Sacré* publicara una sorprendente fotografía de esta patética escultura, tomada ante un fondo neutro previamente a su instalación **[105]**, un grupo tradicionalista de Angers la reprodujo en enero de 1951 en un panfleto, comparándola con una «venerada imagen de Cristo» española **[106]**. Citaba la condena de las «blasfemias visuales» dictada en 1949 por el cardenal Celso Costantini, secretario de la Congregación para la Propagación de la Fe (y hermano de Giovanni Costantini, presidente de la Pontificia Comisión Central para el Arte Sacro en Italia), y estigmatizaba Assy como «un insulto a la majestad de Dios y un escándalo para la piedad cristiana»[53]. La polémica se convirtió en una general «querella del arte sacro» y en abril de 1951 el mismo obispo de Annecy que había consagrado la iglesia ordenó que el Cristo de Richier fuera retirado. El 30 de junio de 1952 apareció una *Instrucción del Santo Oficio sobre el arte sacro* que exigía una observancia estricta de las normas de derecho canónico y prohibía tanto «esas represen-

---

Menozzi, *Les images*, págs. 58, 255 (cita tomada de P. Ryckmans, gobernador general del Congo, en una carta de 14 de diciembre de 1936 del cardenal Fumasoni Biondi y Celso Costantini).

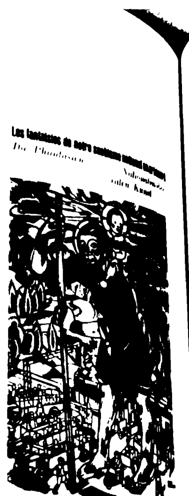
52 Paul-Louis inuy, «La sculpture dans la "querelle de l'art sacré" (1950-1960)», *Histoire de l'art*, núm. 28, diciembre de 1994, págs. 3-16.

53 *On ne se moque pas de Dieu!*, reproducido en *L'Art Sacré*, núms. 9-10, mayo-junio de 1952, pág. 4; Lavergne, *Art sacré et modernité*, págs. 127, 151-154; Étienne Fouilloux, «Autour de Vatican II: crise de l'image religieuse ou crises de l'art sacré?», en O. Christin y D. Gamboni (eds.), *Crises de l'image religieuse – Krisen religiöser Kunst*, París, 1999, págs. 263-280.



Les quatres Evangéli

Où en arrive la fantaisie
persiflante de l'art
religieux déformiste





Ste-Geneviève

Figure biblique





Nicolas de Flüe



Sainte -

Die hl. Barbara

103, 104. Doble página de Charles Du Mont, *Où en est notre art religieux. W[illegible] unserer religiösen Kunst?* (Ginebra, 1944).



105. Germaine Richier, *El Cristo de Assy*, crucifijo de bronce para el altar mayor de la iglesia de Assy, 1950, fotografía de Rogi, reproducida en *L'Art Sacré* (septiembre-octubre de 1950).

ON NE SE MOQUE PAS DE DIEU!

[illegible]



[illegible]

Image du Christ vénérée à Limpias



[illegible]



[illegible]

Cardinal Celso COSTANTINI.

[illegible]

L'église d'ASSY

[illegible] de l'Église d'Assy (Haute-Savoie). Décorée par des artistes [illegible] l'Art Chrétien, elle est une [illegible] Dieu et un [illegible] pour la piété chrétienne. [illegible]

[illegible]

¡De Dios no se burla uno!, panfleto editado en Angers donde se muestra el *Cristo de Assy* de Richier; reproducido en *L'Art Sacré* (mayo-junio de 1952).

raciones recientemente introducidas por algunos, que semejan una deformación y depravación del arte saludable», como las «numerosas estatuas e imágenes sin ningún valor, generalmente estereotipadas, expuestas sin orden ni gusto a la veneración de los fieles»[54].

Contra el crucifijo de Assy se emplearon argumentos doctrinales, en particular la idea de que su insistencia en el sufrimiento hacía que el contemplador se olvidase de la divinidad de Cristo o de su «admirable humanidad»[55]. Pero expresiones como «arte saludable» dejan claro que tales argumentos suponían atribuir autoridad dogmática a unas normas y convenciones estéticas. La organización autorit ia de la Iglesia explica asimismo el hecho de que aun cuando procedieran de laicos, las condenas del arte eclesiástico eran pronunciadas y ejecutadas «desde arriba» y se plasmaban en la retirada más que en la destrucción. Las excepciones se explican quizá por circunstancias especiales, como las de la decapitación del crucifijo de Gies, o por disposiciones especiales, como cuando una mujer de 46 años, que sufría crisis nerviosas y había trabajado en el departamento de bellas artes del British Council, puso en 1963 su firma en la pintura de Graham Sutherland *Cristo resucitado*, en la catedral de Chichester, y explicó que la pintura era obscena y la llenaba de aborrecimiento[56]. Nos hallamos aquí más cerca del ataque a la *Pietà* de Miguel Ángel, y de la rareza de esos actos podemos inferir que las iglesias efectúan una selección aún más estricta que los museos entre los potenciales atacantes. El caso de Rocamadour, que tuvo lugar en el exterior, fue una apropiación instrumental de un arte descalificado para criticar a la Iglesia como institución[57] Como observó Étienne Fouilloux, no se puede utilizar el término «iconoclasia» en el contexto religioso contemporáneo, ya que todas las objeciones mencionadas iban dirigidas contra el modo de representación y no contra su principio. En realidad, la destrucción de representaciones religiosas como tal parece haberse convertido en algo exótico, como atestigua el siguiente caso. El 12 de octubre de 1995, festividad de Nossa Senhora Aparecida, patrona de Brasil, salió en televisión un pastor de la secta protestante denominada Iglesia Universal del Reino de Dios dando puñetazos y patadas a una estatua de la virgen negra, gritando que no era más que un pedazo de escayola y que no se podía comparar a Dios con una muñeca tan fea y espantosa[58]. El uso de los modernos medios de comunicación —una cadena de televisión perteneciente a la secta— nos recuerda las ambigüedades que rodeaban

---

Menozzi, *Les images*, págs. 271-274.

Robert Rouquette, «Le plateau d'Assy ou Saint-Sulpice?», *La Croix*, 25 de agosto de 1951; Giovanni Costantini, *L'Osservatore Romano*, 10 de junio de 1951, cit. en Fouilloux, «Autour de Vatican II».

56 «Woman defaced painting», *The Times*, 27 de febrero de 1963.

Capítulo 4, págs. 125-128.

58 Dominique Dhombres, «Iconoclastes brésiliens briseurs de Vierge noi *Monde*. octubre de 1995, pág. 1

al «arcaísmo» de las destrucciones políticas en Europa central y del este y exige indagar más pormenorizadamente este espectáculo. Pero, por cuanto atañe a Occidente, veremos que en la evolución del arte eclesiástico moderno hubo gran participación del aniconismo y que la eliminación asumió por lo general la prudente y eficaz forma, que conocemos, del «vandalismo embellecedor».

Las purificaciones

Los valores religiosos ligados a las iglesias no impidieron que fueran transformadas o reemplazadas de acuerdo con los cambios en la liturgia, la asistencia y el gusto. Únicamente exigían que las respaldase la suficiente legitimación, como cuando el abad Suger justificaba —pensando en Bernard de Claraval entre otros críticos— el haber «renovado desde sus mismos cimientos» la venerable iglesia abacial de Saint-Denis relatando «los graves inconvenientes» causados por su pequeñez y los milagros que, entre 1122 y 1144, habían permitido una «ampliación» que hacía época[59]. Sin embargo, durante la Revolución Francesa y después de ella, la creciente destrucción de la arquitectura y la decoración eclesiales góticas fue denunciada en el contexto de la defensa del patrimonio. Hugo, por ejemplo, censura a un sacerdote de Fécamp que había dispuesto la demolición del coro alto, del siglo XV, de su iglesia porque impedía a los feligreses verlo a él en el altar[60]. Montalembert generalizó esta crítica y consideró la contribución del clero no solo al «vandalismo destructivo» y «restaurador» sino también a lo que llamó «vandalismo constructivo». Pensaba que desde el Renacimiento se había introducido un «gusto falso, ridículo, pagano» en las construcciones y restauraciones eclesiásticas y tildó de «depredaciones» las intervenciones de pintores itinerantes de Italia en las iglesias rurales del sur de Francia; hemos visto que sugirió que la catedral de San Andrés de Burdeos fuese purificada por «un arzobispo de buen gusto»[61]. En su *Du vandalisme et du catholicisme dans l'art* visualizaba esta contraposición cotejando dos pares de grabados, una obra medieval y otra neomedieval y una clásica y otra neoclásica respectivamente: un dibujo de un discípulo de Overbeck mostraba a la Virgen «según el arte regenerado del siglo XIX en Alemania» junto a una estatua del XVIII de la Virgen, obra de Edme Bourchardon, como ejemplo de

---

Abad Suger, *The other little book on the consecration of the church of St.-Denis*, en *Abbot Suger on the abbey church of St.-Denis and its art treasures*, ed. Erwin Panofsky, 2.ª ed., Princeton, 197[illegible], págs. 14, 87-89 [trad. esp.: *El abad Suger. Sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*, trad. de Rosario López Gregoris y María Condor, Madrid, 2004].

[60] V. Hugo, «Guerre aux démolisseurs», *Revue des Deux Mondes*, V, 1832, pág. 613.

Ch. de Montalembert, «Du vandalisme en France. Lettre à M. Victor Hugo», *Revue [des Deux] Mondes*, I, 1833, págs. 501-502, 514.



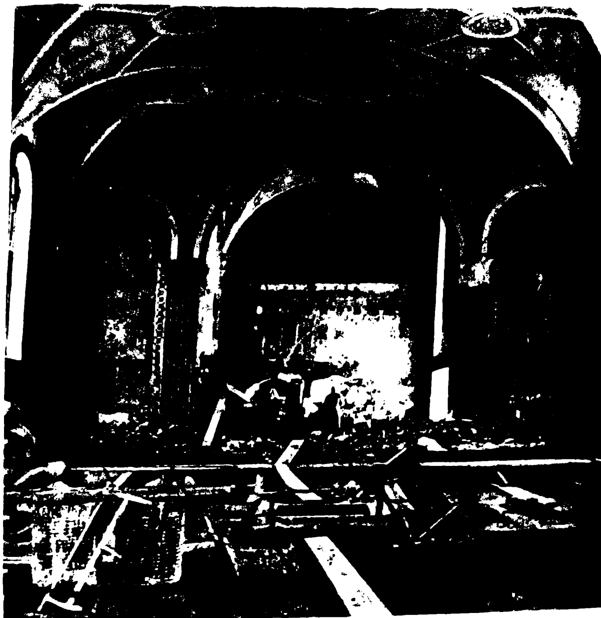


107. *La Virgen Santísima según el arte regenerado del siglo* XIX *en Alemania* y *La Virgen Santísima según el arte pretendidamente religioso en Francia desde Luis XIV,* grabados de A. Boblet basados en un dibujo de Éduard von Steinle y una estatua perdida de Edme Bouchardon, en Charles de Montalembert, *Du vandalisme et du catholicisme dans l'art* (París, 1839).

«arte pretendidamente religioso en Francia desde Luis XIV» **[107]**, y la Sainte Chapelle, del siglo XIII, como «arquitectura cristiana», frente a la iglesia de Notre Dame de Lorette (por Hippolyte Lebas, 1823-1836), que ridiculizaba como «una especie de ratonera» en la cual «todas las profanaciones del arte moderno parecen haber hallado cumplido lugar»[62].

Desde entonces, todos los movimientos de «renovación» basaron en parte la legitimidad de sus propuestas en la descalificación de versiones anteriores del arte eclesiástico, entre ellas el postrer intento de renovación que, según una lógica típica del proceso de reforma, parecía un obstáculo en el camino hacia la perfección. Por la naturaleza misma de las obras afectadas, ligadas al lugar y a la función, el éxito de cada etapa suponía por tanto retirar, mutilar o destruir realizaciones de la etapa anterior. En el transcurso del siglo XIX, la destrucción de obras medievales

Ch. de Montalembert, *Du vandalisme et du catholicisme dans l'art*, París, 1839, págs. VII y



108. Iglesia parroquial de Henau, San Gall, Suiza, durante la renovación de 1938, después de la destrucción de los altares y antes de la retirada de la ornamentación de 1888.

se hizo más infrecuente. En 1892, el pintor español Darío de Regoyos expuso en Bruselas un dibujo titulado *Bois à brûler (Leña)*, que representaba una talla gótica de Cristo cortada en pedazos porque era «demasiado fea para la parroquia, demasiado larga para la chimenea»; explicó que los curas españoles, a menudo muy ignorantes, rechazaban las viejas imágenes de los santos y las sustituían por otras «modernas y banales»[63]. Pero las creaciones y restauraciones historicistas del siglo XIX empezaron pronto a ser rechazadas junto con las producciones industria-

D. de Regoyos, carta de 10 de diciembre de 1892 a Octave Maus, publicada en *Le Salon Émil Verhaeren. Donation du Président René Vandevoir au Musée Plantin-Moretus à Anvers*, Amberes, 198?, págs. 152-153. Se desconoce el paradero actual de este dibujo.

les estigmatizadas como «Saint-Sulpice». En casi todo el siglo XX la tendencia a eliminarlas, al igual que hasta época reciente las restauraciones de las decoraciones eclesiales obedecieron generalmente a una búsqueda purista del estado «original», el más valorado o más deseado **[108]**[64].

Maurice Denis era excepcionalmente consciente de su filiación respecto de anteriores movimientos de renovación del XIX; en 1919 afirmó de forma explícita que «al reclamar espacio para el arte moderno no pretendo destrucción alguna»[65]. Pero este respeto y esta reserva no eran compartidos por todos y, salvo en los edificios nuevos, se necesitaba «espacio» como fuera. Después de la II Guerra Mundial, las decoraciones del siglo XIX y principios del XX se convirtieron de inmediato en objetivo de llamamientos más directos, violentos y sistemáticos a la eliminación. Esta podía lograrse de manera excepcional mediante cambios en el poder de decisión, como cuando un representante del victorioso ejército francés en Alemania hizo tapar con una mano de cal unos murales de Jan Verkade porque al francés le parecieron feos, pero normalmente dependía del clero[66]. Pie-Raymond Régamey lanzó por tanto en *L'Art Sacré* una campaña pedagógica que aspiraba a que los sacerdotes y los feligreses fuesen «conscientes del mal» que en las iglesias representaban la fealdad, la obstrucción, la incongruencia y la pretenciosidad de muchas realizaciones de los siglos XIX y XX, y reclamó su «depuración» *(épuration)*, una palabra entonces empleada para la eliminación de aquellos que habían colaborado con los alemanes durante la Ocupación[67]. Las imágenes eran esenciales en esta estrategia y Régamey utilizó lo que denominó «el método de las diferencias», una yuxtaposición de ejemplos buenos y malos ya usada por Montalembert **[106, 107]** pero con antecedentes más cercanos en publicaciones antimodernistas como las de Schulze-Naumburg **[18]** y Du Mont **[103, 104]**[68]. Su propósito era educar la mirada de su lector para que percibiera algunas imágenes como «ofensivas», bien por contraste **[109]**, bien por analogía **[110]**. Algunas de sus comparaciones visuales invitaban directamente a la intervención al mostrar dos estados del interior de una iglesia determinada, uno antes y otro después de una renovación «depuradora»[69]. Además, denunció explícitamente como continuación de «Saint-

---

[64] Albert Knoepfli, «Abkehr vom und Rückkehr zum 19. Jahrhundert. Kirchenrenovation i Jahrhundert – Restaurierung von Kirchen des 19. Jahrhunderts», *Unsere Kunstdenkmäler monuments d'art et d'histoire*, XXXVI/1, 1985, págs. 17-24.

[65] M. Denis, «Les nouvelles directions de l'art chrétien», conferencia pronunciada en fe de 1919, publicada en M. Denis, *Nouvelles théories*, pág. 217

[66] Información comunicada por Pierre Georgel, París, 22 de julio de 1993.

Pie-Raymond Régamey, «Le zèle de la maison de Dieu», *L'Art Sacré*, marzo de 1947, pág. 57

[68] Pie-Raymond Régamey, «Éducation artistique du clergé», *L'Art Sacré*, núm. 9, noviembre de 1946, pág. 21. Véase Lavergne, *Art sacré et modernité*, págs. 41-47

[69] Véase, por ejemplo, P.-R. Régamey, «La réprobation de "Saint-Sulpice"», mayo-junio de 1952, págs. 12-13.

Sulpice» las obras «pseudomodernas» de artistas que habían trabajado en iglesias en el período de entreguerras, como Réal del Sarte, Sarrabezolles y Landowski.

Couturier daba preferencia conscientemente a la «reforma del "gusto"» sobre la «reforma de las ideas» y consideraba que requería una «reforma de los sentidos», y en especial de la vista, reforma que se podía efectuar con la mediación de la «belleza de las formas»[71]. En consecuencia, los números de *L'Art Sacré* que editó se basaron en imágenes no comentadas (reproducciones de obras y monumentos modernos o antiguos, de objetos industriales o naturales) de una manera que se dirigía primordialmente a la intuición y los convertía en obras de arte por derecho propio[72]. Pero si bien desechó el uso que hacía Régamey de ejemplos negativos, la faceta reactiva de su implicación era igual de visceral. Según recuerdos familiares, incluso se le vio rompiendo estatuas «sansulpicianas» en iglesias, una actitud que recuerda la de Maxime Claremoris, el protagonista de una novela de 1913 de Valéry Larbaud, un esteta y crítico de arte de origen irlandés cuyo «culto a la belleza» lo condujo a atacar «ídolos nacionales» como efigies de Garibaldi y a «eliminar un poco de fealdad» comprando estatuas de porcelana de santos, rompiéndolas a martillazos y tirando los trozos por el inodoro[73]. Es evidente que, como en el caso de Huysmans, los defensores del nuevo «arte sacro» se sentían personalmente agredidos por unas imágenes que les impedían identificarse con la religión y la Iglesia, de un modo que puede evocar —aunque no pusieran en duda la legitimidad de la representación religiosa como tal— a anteriores reformadores «iconoclastas». Por ejemplo, Régamey escribió que «estaba en juego el rostro que la Iglesia ofrece al mundo», y ese arte eclesiástico tan malo «daba a la Iglesia una máscara horrible»[74].

Unos diez años después, las resoluciones del Concilio Vaticano II favorecieron las reformas reclamadas por los dominicos de *L'Art Sacré* y otros modernizadore del arte eclesiástico, al menos por lo que atañe a la «depuración». La *Constitució sobre la liturgia sacra* adoptada en 1963 mantenía «firmemente la práctica de ofr cer en las iglesias imágenes para la veneración de los fieles», pero especificaba q debían ser exhibidas en «número limitado» y «decorosamente colocadas». Exi a los obispos que retirasen de todos los lugares sagrados las obras «irreconciliab con la fe y la moral, así como con la piedad cristiana, que ofenden la sensibili verdaderamente religiosa por la depravación de su forma o por la insuficien

P.-R. Régamey, «Discernement du mal», *L'Art Sacré*, núms. 9-10, mayo-junio de 1952, págs

M.-A. Couturier, carta de 14 de noviembre de 1953 al Abbé Joseph Brochet, publica Lavergne, *Art sacré et modernité*, págs. 251-252; véase *ibíd.*, págs. 122-129.

[72] Véase M.-A. Couturier, *Art Sacré*, Houston, 1983.

Información recibida de Hélène Lafont-Couturier, 1992; V. Larbaud, *A. O. Barnaboo journal intime*, París, 1913, págs. 20, 26-27, 210.

[74] Régamey, «Discernement du mal», pág. 3; P.-R. Régamey, *Ni snobisme, ni démagogi Sacré*, núms. 7-8, marzo-abril de 1952, pág. 5.





..ual por Pie-Raymond Regam..

..rgen contemporane.. produc..da

por ..acado de

del del siglo xx vendida por

de





mediocridad o falsedad de su arte», en tanto que prohibía la enajenación o destrucción de «mobiliario sacro y obras valiosas»[75]. En mayo de 1964, Pablo VI propuso «restablecer la amistad entre la Iglesia y los artistas» y reconoció que, si estos habían ofendido a aquella al recurrir a «un lenguaje de Babel, de confusión», aquella había ofendido a estos al imponerles la imitación y el recurso a un «arte falso, barato y de reproducción»[76].

Las opiniones sobre los efectos de las resoluciones del Concilio Vaticano II en el ámbito del arte eclesiástico han variado por lo general con las opiniones sobre el Concilio y las transformaciones de la Iglesia católica relacionadas con él, de un modo que recuerda la historiografía de la Revolución Francesa. Los autores de la edición aumentada de la *Historia del vandalismo* de Réau consideran incluso que «la desastrosa aplicación» de sus prescripciones por parte del clero francés contribuyó a «una oleada de vandalismo sin precedentes desde la Revolución» Las conclusiones de dos casos, más moderadas, muestran que las eliminaciones se limitaron a obras del siglo XIX y la primera mitad del XX, mientras que los elementos anteriores fueron defendidos y se fosilizaron como «patrimonio»[78]. Otro comentarista, visiblemente favorable al «Vaticano II», reconoció que las modificaciones de la liturgia habían afectado necesariamente a edificios y mobiliario, y que el abandono de iglesias en favor de otros lugares de reunión había puesto en peligro su conservación, pero pensaba que la reforma litúrgica y su elogio de la pobreza evangélica también habían sido utilizados como pretextos para una «gran limpieza» encaminada a expresar una «ruptura con las imágenes que la Iglesia se había procurado hasta entonces»[79]. Sea como fuere, la «depuración» de las iglesias comenzó mucho antes del Concilio. Fue consecuencia de complejas transformaciones religiosas, sociales y estéticas larvadas en el período de entreguerras y probablemente halló en la *Constitución sobre la liturgia sacra* una autorización oficial más que un impulso decisivo.

Como siempre, las acusaciones de «vandalismo» y —dado el contexto religioso— de «iconoclasia» fueron utilizadas como armas en esta batalla. Sin embargo, no podemos conformarnos con observar la aprobación oficial del uso de las imá-

---

«Constitutio de sacra liturgia. Sacrosanctum concilum», en *Concilium æcumenicorum decreta [...]*, Roma, 1963, págs. 841-842, cit. según Menozzi, *Les images*, págs. 276-278.

[76] Pablo VI, «La Chiesa e l'arte», *Insegnamenti di Paolo VI*, II, Roma, 1964, págs. 312-318, cit. según Menozzi, *Les images*, págs. 276-278.

[77] M. Fleury y G.-M. Leproux, en Réau, *Histoire du vandalisme*, 1994, pág. 999. Véase también Franck Debié y Pierre Vérot, *Urbanisme et art sacré. Une aventure du XXe siècle*, París, 1991, pág. 241.

[78] M.-H. Froeschlé-Chopard, «L'événement Vatican II: étude iconographique», en *L'événement*, Aix-en-Provence y Marsella, 1986, págs. 7-23, reimpr. en M.-H. Froeschlé-Chopard, *Espace et sacré en Provence (XVIe et XVIIe siècles)*, París, 1994, págs. 383-394; Luc Perrin, «Les paroisses parisiennes et le concile Vatican II (1959-1968)», tesis doctoral inédita, París-Sorbona, 1994, págs. 295-307.

[79] Gilles Chazal, «L'art dans l'Église après Vatican II», *Revue de l'art*, núm. 24, 1974, págs. 73, 75

genes religiosas para rechazar totalmente las asociaciones históricas que este segundo término evoca. Una diferencia entre la renovación de la posguerra y las anteriores fue que rechazó con vehemencia —por motivos religiosos y estéticos— la acumulación y la heterogeneidad que hasta entonces permitían habitualmente cierto grado de cohabitación estilística. Además, la introducción del arte abstracto ayudó a evitar las controversias provocadas por las «imágenes desacostumbradas», y las reivindicaciones monopolistas de la arquitectura moderna redujeron la decoración a vidrieras no figurativas que pudieran satisfacer a iglesias y públicos tanto protestantes como católicos. Tampoco las referencias hechas por defensores del nuevo «arte sacro» a las obras protestantes y las estrechas semejanzas entre realizaciones posteriores en ambas confesiones fueron una mera cuestión de forma. De hecho, esta fase de la reforma del arte eclesiástico resumía tácitamente la tradición de iconomaquia y aniconismo que había desempeñado un papel en muchos episodios de la reforma religiosa. Estética, moral y religión estaban inseparablemente implicadas en este fenómeno, como ha mostrado Marie Alamir-Paillard a propósito del redescubrimiento de la arquitectura cisterciense después de la II Guerra Mundial[80]. Mientras que todos los revivalistas del siglo XIX habían excluido de su admiración por san Bernardo la condena de las imágenes por parte de este, los formalistas del XX empezaron a elogiar los monumentos de su orden por su sencillez, desnudez, funcionalismo y autenticidad. Estas propiedades se correspondían con los criterios reduccionistas de la vanguardia arquitectónica y pictórica de los años veinte, entonces difundidos e impuestos por el estilo internacional. Le Corbusier, que era de origen calvinista y había hecho en 1925 una apología de las virtudes estéticas, higiénicas y morales del encalado, visitó la abadía cisterciense de Le Thoronet en 1952 por consejo de Couturier, que le había confiado el encargo de La Tourette **[111]**[81]. Se pueden percibir ecos de esta visita en el convento dominico; Le Corbusier superó la petición de Couturier de una «estricta pobreza» declarando *in situ*, en términos que recuerdan la *Apologia ad Willelmum Abbatem Sancti Theodori* de san Bernardo, que no habría «distracción alguna por causa de imágenes» y que debía rechazarse «todo regalo que tenga que ver con vidrieras, imágenes y estatuas»[82]. En el caso de los lienzos pintados por Mark Rothko entre 1964 y 1967 para la Capilla Rothko de Houston, también existían relaciones entre abstracción, espiritualidad, aniconismo y la participación de Couturier en la causa del arte moderno[83]

---

80 Marie Alamir-Paillard, «Amor vacui: de saint Bernard à Le Corbusier. Notes sur la reception de l'austérité cistercienne», *Études de Lettres* [Lausana], núm. 1, enero-marzo de 1991, págs. 73-101.

81 Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, París, 1925, cit. en Alamir-Paillard, «Amor vac[...]», pág. 95.

82 François Biot y François Perrot, *Le Corbusier et l'architecture sac[...]* en Alamir-Paillard, «Amor vacui», pág. 98.

83 Susan J. Barnes, *The Rothko chapel: an act of faith*, Houston, 1989.



Vista de una celda del convento dominico de La Tourette (1950-1955), de Le Corbusier, É -sur-l'Arbresle.

En el transcurso de las décadas de 1980 y 1990, el rechazo del purismo modernista también afectó a la evaluación y tratamiento del arte de iglesia. El historicismo decimonónico entró a formar parte del patrimonio, para ser pronto seguido por el «arte religioso moderno», de modo que el «cura rural posconciliar» pudo aparecer —por lo menos a un conservacionista profesional— como un ándalo por naturaleza»[84] No obstante, estos redescubrimientos impusieron, en vez de levantarla, la abstención de la representación modernizada, ya perceptible en el recurso a la fotografía para las pequeñas imágenes de devoción y a iconos orientales para la veneración privada y colectiva[85] En Francia, los encargos estatales han favorecido la introducción del «arte contemporáneo» en las iglesias, por ejemplo con las vidrieras abstractas de Pierre Soulages en la abadía de Conques (Aveyron)[86] El Código de Derecho Canónico de 1983 renunció a que la jerarquía ejerciese control sobre las obras nuevas, pero las declaraciones conjuntas de Juan Pablo II y el patriarca de Constantinopla, Dimitrios I, con ocasión del duodécimo centenario del Concilio de Nicea, fueron testimonio en 1987 de una renovada voluntad

Dominique Pon
93-95 (pág. 94). *Histoire de l'art*, núm. 28, diciembre de 1994,
Fouilloux, «Autour de Vatican II».
Conques. Les vitraux de Soulages, París, 1994.

de subordinar el arte eclesiástico a la fe como su «necesaria inspiración». E
elogió el «redescubrimiento del icono cristiano» como medio de reaccionar
«la despersonalización y los en ocasiones degradantes efectos de esas im
múltiples que condicionan nuestra vida en la publicidad y en los medios
muni ción», y mientras el jefe de la Iglesia ortodoxa condenaba el uso pr
de los iconos por personas mundanas «que los aprecian solamente como ob
arte», aseveró que «el arte por el arte que solo remite a su autor, sin establec
laciones con lo divino, no tiene sitio en la concepción cristiana del icono»
tensión entre tradición y modernismo, función estética y función religiosa
por tanto lejos de resolverse, y el grado de autonomía artística que el uso litú
y la autoridad eclesiástica pueden admitir sigue siendo una cuestión fundam
en este como en otros ámbitos.

Juan Pablo II, «Lettre apostolique "Duodecimum seculum"», Dimitrios I, «Encycli
ignification théologique de l'icône», en *La documentation catholique*, 85, 1988, págs. 286-2
Menozzi, *Les images*, págs. 288-292.

13

Arte moderno e iconoclasia

Modernismo y antitradicionalismo

Según los diccionarios, el uso figurado del término «iconoclasta» como «el que agrede o ataca creencias respetadas o instituciones veneradas alegando que son erróneas o perniciosas» apareció hacia mediados del siglo XIX[1]. Desde entonces ha habido una tendencia a reemplazarlo en inglés por «radical», pero se ha mantenido en la mayoría de las demás lenguas europeas; el equivalente alemán es *Bilderstürmer*[2]. El *Trésor de la langue française* especifica que la tradición a la que se opone un «iconoclasta» puede ser literaria, artística, política o de otro tipo, y cita a Henri Frédéric Amiel, que en 1866 aludía con escepticismo a las «jactanciosas expresiones de nuestro radicalismo iconoclasta»[3]. Lo que es más, la «iconoclasia» estética supuso una radicalización de la idea de progreso artístico, según la cual la tradición no solo era insuficiente para producirlo sino que en realidad lo obstaculizaba. Aquellos pupilos rebeldes de David, los *barbus* [barbudos] que George Levitine ha situado «en los albores de la bohemia», ya habían llegado a esta conclusión en los primeros años del siglo XIX, y su líder Maurice Quai declaró que había que quemar el Louvre porque los museos solo estaban al servicio del gusto corrupto[4]. El «progreso» sintonizaba los ideales artísticos con los ideales políticos y científicos, sobre todo en Francia, donde el Estado siguió desempeñan-

---

J. A. Simpson y E. S. C. Weiner, *The Oxford English Dictionary*, 2.ª ed., Oxford, 1989, VII, pág. 609.

Harper's Dictionary of contemporary usage, Londres, 1985.

H. F. Amiel, *Journal*, cit. en Paul Imbs (ed.), *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle (1789-1960)*, París, 1971, pág. 1062 [trad. esp.: *Diario íntimo*, trad. de Gonzalo Torrente Malvido, Madrid, 1974].

4 Mencionado en E. H. Gombrich, *The ideas of progress and their impact on art*, Nueva York, 1971, pág. 38; G. Levitine, *The dawn of bohemianism: the Barbu rebellion and primitivism in neo-classical France*, University Park, Pa. y Londres, 1978.

do un papel fundamental en las artes con todos los regímenes. Por lo tanto, el radicalismo estético tuvo por necesidad connotaciones sociales; el traslado al plano cultural del concepto militar de «vanguardia» se suele situar en un panfleto de 1845 del fourierista Gabriel-Désiré Laverdan, y Klaus Herding lo percibe en lo que dice el Abbé Grégoire en 1794 cuando reconoce a los escritores como los precursores de la Revolución[5].

No es, pues, de sorprender que en las décadas de 1850 y 1860 los realistas, en guerra con el *establishment* artístico y político, se dejaran llevar por fantasías iconoclastas y fuesen tildados de iconoclastas. En 1856, el escritor y crítico de arte Louis Edmond Duranty, en su revista *Réalisme,* deducía de una visita al Louvre: «Si hubiera tenido cerillas, habría prendido fuego a esa catacumba, en la íntima convicción de que estaba prestando un servicio al arte del futuro»[6]. Aunque muchos artistas innovadores encontraron en el Louvre modelos estéticos rechazados por la Academia y la École des Beaux-Arts, otros lo veían —en palabras de Theodore Reff— como «un símbolo del absoluto dominio del pasado que cegaba tanto a los artistas como al público a las exigencias del presente»; Camille Pissarro declaró al parecer que «tenemos que echar abajo las necrópolis del arte»[7]. Por otro lado, Thomas Couturier pintó en 1865 una caricatura de *La pintura realista,* que mostraba un pintor sentado en la cabeza de un dios antiguo dibujando la de un cerdo[8]. Se acusó a Courbet de buscar la fealdad por la fealdad, y los esfuerzos artísticos subversivos de su «escuela» fueron explícitamente denunciados por equivaler a una forma renovada de «vandalismo revolucionario»:

> Sus toscas manos estropean todas las flores,
> insultan todas las gracias,
> mancillan todas las virtudes,
> derriban todos los altares

Renato Poggiolo, *The theory of the avant-garde,* Cambridge, Mass., 1968, pág. 9; K. Herding, «Décadence und Progès als kunsttheoretische Begriffe bei Barrault, Baudelaire und Proudhon», *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin,* Gesellschaftw. R. XXXIV/1-2, 1985, págs. 35-54 (pág. 37). Véanse también Linda Nochlin, «The invention of the avant-garde: France 1830-1880», *Art News Annual,* XXXIV, 1968, págs. 11-18; Nicos Hadjinicolau, «Sur l'idéologie de l'avant-gardisme», *Histoire et critique des arts,* núm. 6, 1978, págs. 49-76; Donald Drew Egbert, *Social radicalism and the arts, Western Europe: a cultural history from the French Revolution to 1968,* Londres, 1970.

Cit. en Linda Nochlin, «Museums and radicals: a history of emergencies», *Art in Americ* LIX/4, 1971, págs. 26-39 (pág. 32).

Theodore Reff, «Copyists in the Louvre, 1850-1870», *The Art Bulletin,* XLVI, 1964, páginas 552-591 (pág. 553).

[8] Reproducido en John Rewald, *The history of impressionism,* 4.ª ed. rev., Nueva York, 1973, pág. 24.

en los que arde la sagrada llama,
iconoclastas del arte.
Sus pesados zuecos pisotean
las mutiladas estatuas de todas las diosas vír
y bailan andrajosos la carmañola
alrededor de una Venus del arroyo
que el martillo de un picapedrero
ha sacado de una piedra del bordillo de la acera[9].

El uso de «iconoclasta» en vez de «vándalo», sin embargo, marcó el carácter metafórico de la destrucción. Cuando la Comuna radical se hizo con el poder en París en 1871, Courbet sugirió que una asamblea electa de artistas «podría nombrar a los directores y conservadores de los museos, eliminar la École de Rome y la École des Beaux-Arts y abolir todas las medallas y condecoraciones para los artistas», y propuso *déboulonner* la columna Vendôme **[12]**, pero al mismo tiempo hizo cuanto pudo para proteger todos los tesoros de los museos de toda clase de daños[10]. Las ruinas arquitectónicas que dejaron los comuneros fueron de inmediato admiradas como la obra de inconscientes artistas por un inglés, sir William Erskine[11]. Las del Palais d'Orsay, construido en 1810 y que había albergado el Consejo de Estado y el Tribunal de Cuentas, continuaban expuestas al viento y a la intemperie quince años después, cuando indujeron a Huysmans a hacer otro ejercicio de iconoclasia figurada. Mientras la prensa exigía su demolición y la construcción de un Museo de Artes Decorativas en su lugar, declaró que lo que había sido un «horroroso cuartel» semejaba ahora un grabado de Piranesi y propuso embellecer París quemando «la Bolsa, la Madeleine, el Ministerio de la Guerra, la iglesia de Saint-Xavier, la Ópera y el Odeón, lo mejor de un arte infame», esperando que todo el mundo se diera cuenta entonces de que «el fuego es un artista esencial de nuestro tiempo, y la arquitectura del siglo [XIX], tan lamentable cuando está cruda, se torna imponente, casi espléndida, cuando está cocida»[12].

Este *projet d'embellissement* provocadoramente descalificador era típico de un escritor y esteta que participó activamente en el nuevo «sistema marchante-

---

[9] Cit. en Champfleury, «Courbet en 1860», aquí tomado de K. Herding, *Courbet: to venture independence*, New Haven y Londres, 1991, pág. 6.

[10] Cit. en G. Darcel, «Les musées, les arts et les artistes pendant la Commune», *Gazette des Beaux-Arts*, V, 1872, pág. 46, aquí tomado de Nochlin, «Museums and radicals», pág. 31; véase capítulo 2, págs. 56-59.

[11] Cit. en L. Réau, *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français*, París, 1959, II, págs. 201-202 (1994, págs. 802-803).

[12] J.-K. Huysmans, «Fantaisie sur le Musée des arts décoratifs et sur l'architecture cuite», *Revue indépendante*, núm. 1, noviembre de 1886, reimpr. en J.-K. Huysmans, *Certains* [1889], París, 1975, págs. 397-399.

crítico»[13]. En esa época, los artistas independientes se definían a sí mismos y definían su obra en contra del arte y de los artistas «oficiales» y «comerciales», insistiendo en su libertad respecto de normas heredadas y de expectativas preexistentes. La competencia a la que se veían sometidos contribuyó a convertir la innovación en un elemento fundamental del valor estético, alentando así las estrategias colectivas de grupo y los «ismos» e inaugurando lo que podríamos denominar una «tradición de lo nuevo»[14]. El elemento de distinción social y de especulación financiera que conllevaba el incipiente mercado del arte moderno impuso aún más la tendencia a ver una prueba de calidad y valor en el grado en que una obra rompía con los criterios existentes y era rechazada por el público general (Zola había profetizado en 1866 que el ridiculizado Manet sería admirado como lo había sido Courbet antes que él, y que en el plazo de diez años sus lienzos se venderían por «quince y veinte veces más», mientras que «algunas pinturas de cuarenta mil francos no valdrían ni cuarenta»)[15]. Originadas en las concepciones románticas y de *l'art pour l'art*, la idea del *artiste maudit* y la referencia negativa al gusto ignorante del *bourgeois* —un término de la jerga de los estudios de los artistas que para Théophile Gautier significa «el hombre sin instrucción»— se institucionalizaron así con el vanguardismo modernista[16]. Esta lógica, combinada con los crecientes esfuerzos por difundir y «democratizar» el arte moderno, produjo lo que los directores de un estudio a gran escala encargado por el Consejo Internacional de Museos de la UNESCO describieron en 1967 (de forma un tanto simplista) como «una brecha, habitualmente estable, de dos generaciones o un mínimo de medio siglo entre una innovación creativa importante y su aceptación general por el público común corriente»[17] El «posmodernismo» no parece haber modificado esto en lo esencial, a juzgar por los testimonios y observaciones recogidos a finales de los años ochenta y principios de los noventa por la socióloga francesa Raymonde Moulin. Cuando les preguntó por sus criterios, los coleccionistas de arte contemporáneo insistieron en que exigían a una obra que les «perturbara», «escandaliza-

---

[13] Harrison C. y Cynthia A. White, *Canvases and careers: institutional change in the French painting world*, Nueva York, Londres y Sydney, 1965. Véase D. Gamboni, *La plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*, París, 1989, págs. 73-84.

[14] Harold Rosenberg, *The tradition of the new*, Nueva York, 1959.

[15] 7 de mayo de 1866, en *Zola's Salons*, ed. F. W. Hemmings y R. Niess, Ginebra, 1959, cit. en Gombrich, *The ideas of progress*.

[16] T. Gautier, «De la composition en peinture», *La Presse*, 22 de noviembre de 1836, cit. en Francis Moulinat, «Théophile Gautier, critique d'art, dans les années 1830», tesis doctoral inédita, París-Sorbona, 1994, pág. 275. Véase Maurice Z. Shroder, *Icarus: the image of the artist in French romanticism*, Cambridge, Mass., 1961; N. Heinich, *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, París, 1991.

[17] T. A. Heinrich, en A. Zacks, D. F. Cameron, D. S. Abbey *et al.*, «Public attitudes toward modern art», *Museum*, XXIII/3-4, 1969, pág. 140, cit. de Nochlin, «Museums and radicals», pág. 35

a, e incluso «agrediera», o que «desagradara a la mayoría de la gente»; un hecho nuevo en relación con el arte público era que a las ciudades y regiones que recurrían a él para crear sus «imágenes» en competencia ya no las detenía el temor a unas reacciones hostiles por parte de la población local[18].

En el cambio de siglo, la modernidad estuvo, pues, inevitablemente ligada a la «iconoclasia». El escritor Marcel Schwob explicó en 1894 que «para imaginar un arte nuevo es preciso romper el arte antiguo. Y así el arte nuevo aparece como una especie de iconoclasia»[19]. Hay muchos ejemplos de que una obra innovadora podía ser experimentada como agresiva y suscitar agresividad a su vez. Un caso destacado fue la reacción de Ruskin a los lienzos de Whistler, especialmente a *Nocturno en negro y oro: la caída del cohete*, expuesto en 1877 en la nueva Grosvenor Gallery, en Londres. En una carta de la serie publicada con el título *Fors clavigera*, Ruskin condenó que se diese entrada a obras «en las cuales el engreimiento maleducado del artista se aproximaba tanto al aspecto de deliberada impostura» y declaró que había «visto, y oído, mucho descaro *cockney* antes de ahora, pero jamás se habría esperado oír a un petimetre pedir doscientas guineas por arrojar a la cara al público un bote de pintura»[20]. Las razones de este desaforado estallido, que llevó a Whistler a demandarle por calumnia (y a obtener una ruinosa victoria), son complejas e ilustrativas. Como resume Linda Merrill, entre ellas estaban quizá el desagrado personal que le inspiraba el artista, la crítica moral de la relación entre trabajo y riqueza, una sensibilidad idiosincrásica debida a la creencia patológica de Ruskin de que el mundo natural se estaba oscureciendo, su interpretación de los nocturnos de Whistler como imitaciones grotescas de los cuadros de Turner —que el crítico había defendido con pasión— y, por encima de todo, el verlos como «parodias de cuadros mal concebidas, mal ejecutadas y sobrevaloradas» porque no exhibían «un asunto noble ni verdadera belleza, sinceridad ni invención»[21].

Quienes empezaron a tomar como tema esta dimensión iconoclasta fueron probablemente los miembros del grupo, olvidado hace mucho por su falta de seriedad, de los «Incohérents», activo en París entre 1882 y 1896[22]. En el cartel de su tercera exposición, en 1883, se veía a los pies de la musa del «arte incoherente» (con gorro de bufón) a un hombre diminuto rompiendo un lienzo de una patada

---

[18] M. Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, París, 1992, págs. 222, 165 n. 2.

Marcel Schwob, *Le livre de Monelle*, París, 1894, pág. 16, cit. en Imbs (ed.), *Trésor de la langue française*.

[20] John Ruskin, «The social monster», *Fors clavigera*, núm. 79, julio de 1877, cit. en Linda Merrill, *A pot of paint: aesthetics on trial in «Whistler v Ruskin»*, Washington y Londres, 1992, pág. 47

[21] Merrill, *A pot of paint*, págs. 44-56 (los pasajes citados son de esta autora).

Daniel Grojnowski, «Une avant-garde sans avancée. Les "arts incohérents" 1882-1889», *Actes de la recherche en sciences sociales*, núm. 40, noviembre de 1981, págs. 73-86; *Arts incohérents, académie du dérisoire*, catálogo de la exposición por Luce Abélès y Catherine Charpin, Musée d'Orsay, París, 1992.



112. Henry Gray, detalle de un cartel para la III Exposición de los Artistes Incohérents, 1883.

y unos bustos barridos con una escoba **[112]**; entre las obras reproducidas en el catálogo de la exposición de 1886 estaba el ataque figurado contra una obra canónica, titulado *El marido de la Venus de Milo,* que mostraba a la estatua con barba[23].

Más memorables e infinitamente más serios fueron los radicales llamamientos a rechazar el pasado en nombre de un arte y de un mundo venideros, llamamientos que hicieron antes de la I Guerra Mundial los futuristas italianos y después de la Revolución Soviética los constructivistas, productivistas y suprematistas rusos. En 1909, Marinetti afirmó en el primer manifiesto del futurismo que «un coche de carreras... es más bello que la *Victoria de Samotracia*» y propuso liberar Italia de su «cáncer de profesores, arqueólogos, guías turísticos y anticuarios» demoliendo los museos y las bibliotecas; lógicamente previó que diez años después se levantarían creadores más jóvenes para atacarlo a él y los demás futuristas, pero predijo que los encontrarían quemando sus propios libros y tendrían que matarlos, «pues el arte solamente puede ser violencia, crueldad e injusticia»[24]. En 1913 Prampoli-

---

«Alfred Ko-S'Inn Hus», *Le mari de la Vénus de Milo,* en *Catalogue de l'Exposition des Arts Incohérents, 1866,* París, 1866, reproducido en Grojnowski, «Une avant-garde sans avancée», pág. 80.

Filippo Tommaso Marinetti, «Manifeste technique de la littérature futuriste», *Le Figaro,* 20 de febrero de 1909, reimpr. en Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes, proclamations, documents,* Lausana, 1973, págs. 85-89.

ni concretó el objetivo y modernizó las armas con sus llamamientos a bombardear las academias —tras lo cual fue expulsado de la Accademia de Belle Arti romana— y Boccioni manifestó una reveladora ambigüedad al declarar públicamente que Beethoven, Miguel Ángel y Dante le repugnaban, al tiempo que se preguntaba privadamente cómo podía «esperar ser algo ante semejantes gigantes» como Leonardo, Miguel Ángel y Bramante[25]. Este complejo de inferioridad, que recuerda la desesperación de Füssli por la grandeza de las ruinas antiguas **[87]**, tenía sin duda un componente específicamente italiano, pero la relación entre una industrialización relativamente tardía por una parte y unos llamamientos vehementes y optimistas por otra existía también en la nueva Rusia soviética. Kasimir Malevich, por ejemplo, escribió en 1919 que un piloto de avión no necesitaba «a Rubens, la pirámide de Keops ni a la lasciva Venus en las cimas de nuestro nuevo conocimiento», y que la única concesión que había que hacer a los conservacionistas era «dejar que ardan todas las épocas, como un cadáver» y colocar en un anaquel de medicamentos el polvo que quede[26]. No obstante, al igual que las llamadas a la eliminación cultural realizadas por Duranty, Pissarro, Huysmans, Marinetti y Prampolini, esta siguió siendo iconoclasia metafórica, como las respuestas positivas a la encuesta organizada hacia 1920 por los editores de *L'Esprit Nouveau* (entre los cuales estaba Le Corbusier) sobre la cuestión de si había que quemar el Louvre, aun cuando varias de ellas estaban relacionadas —directa o indirectamente, del lado de los perpetradores o del de las víctimas— con destrucciones reales[27]

Los *ready-mades* recíprocos

El ideal del lienzo en blanco estaba asociado a un concepto del «fin» o de la «muerte» del arte. Con el dadaísmo, el rechazo del arte del pasado se radicalizó convirtiéndose en una condena general del arte como parte de los valores y la civilización que la I Guerra Mundial reveló que eran falsos y destructivos, requiriendo así ante todo profanación e «iconoclasia». Aunque raras veces participó en los empeños colectivos dadaístas, Marcel Duchamp llegó a ser el representante más influyente de esta tendencia y un maestro insuperable del «antiarte» como arte. Dependiendo del punto de vista, podía por tanto ser elogiado como el principal

---

Enrico Prampolini, en *Noi*, serie 1, febrero de 1918, trad. en Lista, *Futurisme*, pág. 125; Umberto Boccioni, *Lacerba*, septiembre de 1913, trad. en U. Boccioni, *Dynamisme plastique. Peinture et sculpture futuriste*, Lausana, 1975, pág. 126; cuadernos, cit. en Z. Birolli, *Umberto Boccioni. Gli scritti editi e inediti*, Milán, 1971, pág. 270.

Kasimir Malevich, «O mouzee», *Iskousstvo Kommuny*, núm. 12, ... 718 (págs. 1-8), *Malevich, Écrits*, ed. Andrei B. Nakov, París, 1975, págs. 233-236.

«Faut-il brûler le Louvre?», *L'Esprit Nouveau*, núm. 6, a., ... pág. 38, n. 37), 1. 8, s. a., págs. 960-962 (mencionado en Nochlin, «Museums ...

«padre» del arte contemporáneo o denunciado como un «sepulturero» por quienes deploraban su «confusión» y parafraseaban con un «c'est la faute à Duchamp» [«la culpa es de Duchamp»] la atribución a Rousseau y Voltaire de los desastres de la Revolución[28]. En 1915 concedió varias entrevistas a periódicos y revistas estadounidenses que dieron extensa publicidad a sus «opi iones iconoclastas». A *Arts and Decoration* le hizo un elogio del armonioso crecimiento de la ciudad de Nueva York, que juzgaba «una completa obra de arte», y declaró:

> Y creo que vuestra idea de demoler viejos edificios, viejos recuerdos, es estupenda. Está en línea con el manifiesto, tan mal entendido, de los futuristas italianos, que reclamaba —solamente como símbolo sin embargo, aunque se entendió literalmente— la destrucción de los museos y bibliotecas. No hay que permitir que los muertos fuesen mucho más fuertes que los vivos. Tenemos que aprender a olvidar el pasado, a vivir nuestra propia vida en nuestro propio tiempo[29]

Al final de su vida, Duchamp manifestó una voluntad de denunciar el arte como tal. En 1964 explicó a Otto Hahn que sus *ready-mades* se proponían atraer «la atención de la gente hacia el hecho de que el arte es un espejismo», aunque fuese un «sólido», e infirió de los caprichos del gusto que había que poner en duda la historia del arte: «Los críticos hablan de la "verdad del arte" igual que se habla de la "verdad de la religión". La gente es como los borregos. Yo lo rechazo, no existe. Son velos inventados. No existe, lo mismo que no existe en la religión. Además, yo no creo en nada, porque creer da lugar a un espejismo»[30]. Doce años antes, los problemas de valor y reconocimiento le habían inducido a relacionar el arte con la religión cuando su cuñado, el pintor Jean Crotti, quiso saber lo que opinaba de su obra: «Es muy largo de contar en unas pocas palabras, y sobre todo para mí, que no tengo ninguna creencia —del género religioso— en la actividad artística como valor social». Esta especificación puede ayudarnos a entender la permanente negativa de Duchamp a exponer, pues en 1921 había replicado a una invitación a participar en el Salón Dadá de París, transmitida por su hermana Suzanne y Crotti: «Sabéis muy bien que no tengo nada que mostrar, y que a mí la palabra mostrar me suena como la palabra matrimonio»[31].

---

[28] Véase John Tancock, «The influence of Marcel Duchamp», en *Marcel Duchamp*, catálogo de la exposición por A. d'Harnoncourt y K. McShine, Museum of Modern Art, Nueva York; Museum of Art, Filadelfia; reimpr. en Múnich, 1989, págs. 159-178; Françoise Gaillard, «Fais n'importe quoi», *Esprit*, núm. 179, febrero de 1992, págs. 51-57.

[29] Anónimo, «A complete reversal of art opinions by Marcel Duchamp, iconoclast», *Arts and Decoration*, V/11, septiembre de 1915, págs. 427-428, 442 (pág. 428).

[30] Otto Hahn, «Entretien. Marcel Duchamp», *L'Express*, 23 de julio de 1964, págs. 22-23.

Carta de 17 de agosto de 1952 a Jean Crotti y Suzanne Crotti-Duchamp, publicada en Francis M. Naumann, «Affectueusement, Marcel. Ten letters from Marcel Duchamp to Suzanne Duchamp

Cuando el neodadaísta George Maciunas trazó en 1973 el árbol genealógico de Fluxus y otros movimientos vanguardistas, incluyó la «iconoclasia bizantina» entre las raíces[32]. Los historiadores del arte han establecido asimismo relaciones entre los acontecimientos artísticos radicales del siglo XX y elementos de la historia intelectual de la iconoclasia y la iconomaquia. Horst Bredekamp vio una filiación entre los artistas del siglo XV que arrojaron sus propias obras a las piras de Savonarola y el «antiarte», mientras que Werner Hofmann comparó la crítica de las reliquias que hicieron los reformadores con el «arte de lo inartificioso» *(Kunst der Kunstlosigkeit)* y en especial con los *ready-mades* «nominalistas» de Duchamp[33]. Sin embargo, Hofmann observó igualmente que «esta manera lúdica de considerar nuestro repertorio común devolvió a la materialidad la fascinación que había perdido cuando el culto a las reliquias se vio puesto a prueba». Esta ambigüedad del *ready-made* llevó a Octavio Paz a definirlo como «un arma de dos filos: si se transforma en obra de arte, malogra el gesto de profanación; si preserva su neutralidad, convierte al gesto mismo en obra»[34].

La «iconoclasia» no es ni mucho menos todo lo que hay que decir de los *ready-mades*, pero sí un aspecto esencial en el que Duchamp insistió en numerosas ocasiones. Una de ellas fue el célebre *L.H.O.O.Q.* **[113]**, que realizó en 1919, cuando estaba en estrecho contacto con el grupo dadá en París; en 1964 lo definiría como «una combinación de *ready-made* con dadaísmo iconoclasta». En nuestro contexto merece ser situado al lado del *Marido de la Venus de Milo* de 1886 y también de una de las postales en las que, hacia 1941-1942, Willi Baumeister, motejado entonces de «artista degenerado» y sobre el que pesaba la prohibición de exponer, se burlaba del arte oficial de la Alemania nazi **[114]**[35]. Del mismo modo,

---

and Jean Crotti», *Archives of American Art Journal*, XXII/4, 1982, págs. 2-19 (pág. 16); carta de 19 de mayo de 1921 a J. Crotti y S. Crotti-Duchamp, publicada en Naumann, «Affectueusement, Marcel», pág. 15.

32 George Maciunas, *Diagram of historical development of Fluxus and other 4 dimensional, aural, optic, olfactory, epithelial and tactile art forms*, 1973, colección Fluxus de Gilbert y Lila Silverman, Detroit, reproducido en John Hendricks, *Fluxus Codex*, Detroit y Nueva York, 1988, pág. 329.

33 H. Bredekamp, «Renaissancekultur als "Hölle": Savonarolas Verbrennungen der Eitelkeiten», en *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*, ed. M. Warnke, Frankfurt, 1977, pág. 63; W. Hofmann, «Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion», en *Luther und die Folgen für die Kunst*, catálogo de la exposición por W. Hofmann, Hamburger Kunsthalle, Hamburgo (Múnich, 1983), págs. 59-67. Véase Thierry de Duve, *Pictorial nominalism: Marcel Duchamp's passage from pain to the readymade*, Minneapolis y Oxford, 1991; ed. original, París, 1984.

34 Octavio Paz, «El castillo de la pureza» [1968], en O. Paz, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, México, 1973, pág. 37

35 M. Duchamp, «Apropos of myself», conferencia con diapositivas pronunciada en el City Art Museum de St. Louis, Missouri, el 24 de noviembre de 1964, cit. de D'Harnoncourt y McShine (eds.), *Marcel Duchamp*, pág. 289; Peter Chametzky, «Marginal comments, oppositional work: Willi Baumeister's confrontation with nazi art», en *Willi Baumeister: Zeichnungen, Gouachen, Colla-*



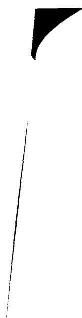
113. Marcel Duchamp, *Réplica de L.H.O.O.Q.*, 1919, de la *Boîte-en-valise*, 1941-1942. Philadelphia Museum of Art.

el anónimo defensor de la *Fuente* de Duchamp —el urinario presentado en 1917 para su exposición bajo el seudónimo «R. Mutt» **[57]** y rechazado por la Sociedad de Artistas Independientes— que, ante la acusación de que era «un plagio, un simple elemento de fontanería», replicó que «las únicas obras de arte que ha producido Norteamérica son su fontanería y sus puentes», estaba en línea con las comparaciones futuristas de Marinetti y Malevich entre las máquinas modernas y la escultura antigua, por una parte, y con la elección que hizo Richard Serra del acero cortén, por otra[36]. Pero la declaración más explícita acerca de la «iconoclasia» de todos los *ready-mades* es una de las notas escritas entre 1911 y 1915 que Duchamp incluyó en su *Caja verde* de 1934: «READY-MADE RECÍPROCO / Use un Rembrandt como tabla de planchar»[37] Cuatro años después añadió esta defini-

gen, catálogo de la exposición, Staatsgalerie, Stuttgart, Museum Fridericianum, Kassel; Kunstmuseum, Berna (Stuttgart, 1989), págs. 251-272 (págs. 263-265).

36 Anónimo, «The Richard Mutt case», *The Blind Man*, núm. 2, mayo de 1917; véase capítulo 6, págs. 169-171.

37 M. Duchamp, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, París, 1934; véase *Duchamp du signe. Écrits*, ed. M. Sanouillet y E. Peterson, París, 1975, pág. 49.





114. Willi Baumeister, *Pintura simultánea «Hombre con perilla»*, c. 1941, lápiz, gouache acuarela sobre postal de la *Terpsícore* de Adolf Ziegler, Archiv Baumeister, Stuttgart. Ziegler, a la sazón presidente de la Cámara de Bellas Artes del Reich, había organizado en 1937 la exposición *Arte degenerado*, en la que algunas de las obras de Baumeister fueron vilipendiadas; la *Terpsícore* se mostró en la simultánea *Gran exposición de arte alemán*.

ción a la de *ready-made* («Objeto usual elevado a la dignidad de objeto de arte por la simple elección del artista») en el *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, una sección del catálogo de la *Exposition Internationale du Surréalisme* en París, y en 1961, en una charla organizada por el Museum of Modern Art de Nueva York para la muestra *The art of assemblage*, lo mencionó como consecuencia del deseo «de poner de manifiesto la antinomia básica entre arte y *ready-mades*»[58]. Una vez más, esta imaginaria degradación de una obra de arte a la indignidad de objeto cotidiano, que implica la sustitución del disfrute simbólico a distancia por el uso practico, el contacto físico y el desgaste material, encuentra reveladores paralelos en unas fantasías de iconoclasia metafórica y literal. Hemos visto que en la decada de 1860, un enemigo de los realistas, aficionado a versificar, los había descrito bailando alrededor de una Venus [illegible]ada de una piedra del bordillo de la acera». En 1920, el crítico de arte y marchante Félix Fénéon, que quiza supo del «caso Richard Mutt»

a través de Guillaume Apollinaire, afirmó en un debate con el coleccionista ruso Ivan Morosov que el comisario popular soviético de Educación Pública y Bellas Artes, Lunacharski, no había «impedido en Petrogrado que los mujiks se confeccionaran botas con los rembrandts del Ermitage», a lo cual Morosov, que había pasado a ser conservador ayudante de su propia colección nacionalizada, replicó que los mujiks no eran «tan poco prácticos» y que no había ocurrido nada semejante...[39].

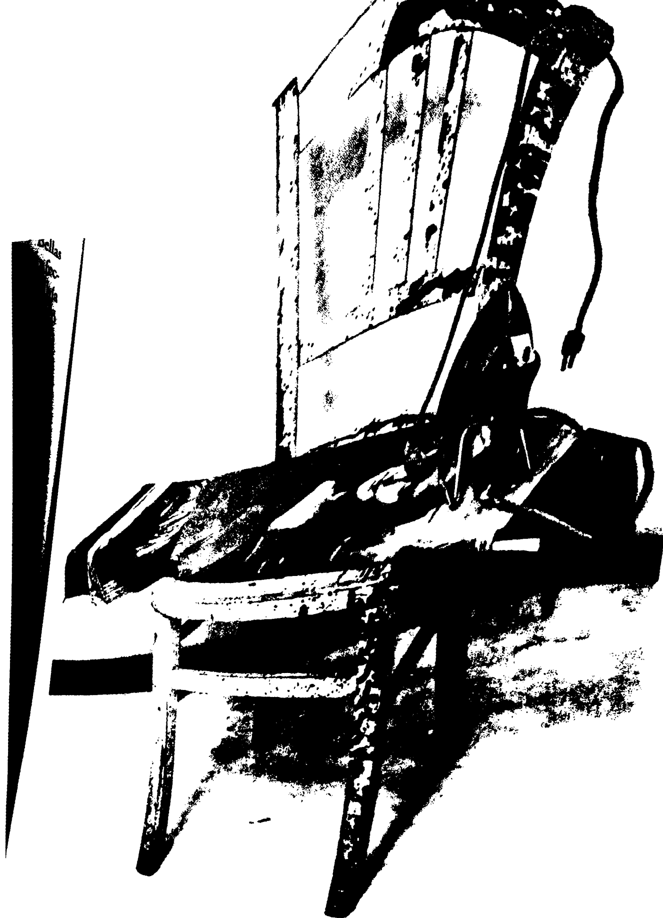
De manera típica, el paradigma del «*ready-made* recíproco» halló un intérprete libre en Daniel Spoerri, de 43 años, miembro de los Nouveaux Réalistes y colaborador ocasional de Fluxus que había participado en 1973 en un «retrato colectivo» de Duchamp como su «Abuelo»[40]. El *Use un Rembrandt como tabla de planchar (Marcel Duchamp)* de Spoerri, de 1964 **[115]**, era en realidad una combinación de *L.H.O.O.Q.* y la nota de la *Caja verde*, ya que el «Rembrandt» era una reproducción de la *Gioconda* de Leonardo da Vinci en tela[41]. Debía sobresalir de la pared en horizontal, como todas las «pinturas-trampa» de su autor. En cierto modo, esta colocación lo hacía recíproco del *Trébuchet (Trampa)* de Duchamp de 1917, un perchero fijado al suelo del estudio del artista en Nueva York **[131]** para desempeñar el papel de «escándalo» en el sentido etimológico de impedimento. En vez de quitarlo de en medio, como tantos objetos «ofensivos» cuya suerte hemos venido estudiando, Duchamp hizo exactamente lo contrario, como explicó en 1953 a Harriet Janis: «Me volvía loco y acabé por decirme: si tiene que quedarse en el suelo, de acuerdo, lo clavaré...»[42]. Pero la idea del «*ready-made* recíproco» tuvo también una prole más extensa y menos literal con dos fenómenos diferentes: la utilización estética de obras de arte existentes y el maltrato de obras modernas —en particular *ready-mades*— supuestamente no reconocidas como tales.

F. Fénéon, «Les grands collectionneurs. III. M. Ivan Morosoff», *Bulletin de la Vie Artistique*, Éditions de la Galerie Bernheim-Jeune, 15 de mayo de 1920, reimpr. en F. Fénéon, *Œuvres plus que complètes*, ed. J. U. Halperin, Ginebra, 1970, págs. 354-358 (pág. 357); véase anónimo [Guillaume Apollinaire], «Le cas de Richard Mutt», *Mercure de France*, CXXVII, núm. 480, 16 de junio de 1918, reimpr. en Pierre Caizergues, «Guillaume Apollinaire: échos et anecdotes inédits», *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, núm. 6, 1981, pág. 15.

[40] «A collective portr 't of Marcel Duchamp», en D'Harnoncourt y McShine (eds.), *Marcel Duchamp*, pág. 219.

[41] Véase *Übrigens sterben immer die anderen: Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950*, catálogo de la exposición, Museum Ludwig, Colonia (Colonia, 1988), pág. 71; *Copier/Créer*, catálogo de la exposición, Musée du Louvre, París, 1993, núm. 312.

[42] Cit. en D'Harnoncourt y McShine (eds.), *Marcel Duchamp*, pág. 283.



El autor de un reportaje sobre la conferencia de Ostende de 1993 sobre «vandalismo en el arte moderno» mencionaba entre los factores concretos el hecho de que «los artistas modernos destruyen sus obras ellos mismos... las cubren brutalmente de pintura... o usan el deterioro desde un principio como un medio artístico»[43]. En realidad, el vínculo esencial que los psicólogos modernos han establecido habitualmente entre destructividad y creatividad ha adquirido en el arte moderno una visibilidad e importancia sin precedentes, en relación directa con su «iconoclasia»[44]. En los años treinta, Picasso ponía de relieve este espectacular cambio en el plano del ***modus operandum*** hablando con Christian Zervos: «Antes, los cuadros avanzaban progresivamente hacia su conclusión. Cada día traía algo nuevo. Un cuadro era una suma de adiciones. Para mí, un cuadro es una suma de destrucciones»[45]. Carel Blotkamp ha mostrado que la destrucción fue todavía más fundamental en la evolución y en la concepción del arte de Mondrian. Para él, «la destrucción de las viejas formas era la condición necesaria para la creación de formas nuevas y más elevadas»; la aplicó primero a la representación, desechando «la imagen incidental, exterior, de la realidad»; luego a los medios de expresión mismos, eliminando los vestigios de espacialidad, destruyendo los planos de color como forma y finalmente rompiendo por completo las líneas. Mondrian consideraba este proceso un modelo para trascender «las limitaciones de la materia y de las formas cerradas impuestas por las convenciones y las instituciones» que había «en las artes, en la sociedad y en la vida misma»; en una carta escrita al final de su vida expresa su convicción de que «el elemento destructivo es demasiado poco reconocido en el arte»[46].

Mondrian se había apartado de la fe calvinista de sus padres y había optado por la teosofía en torno a 1900, pero su educación en una tradición anicónica (por lo que a la religión se refiere) pudo desempeñar un papel en su evolución

---

[43] Heinz Althöfer, «Besucher als Täter. Über Vandalismus gegen die moderne Kunst», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2 de noviembre de 1993.

[44] Véase V. L. Allen, «Toward an understanding of the hedonic component of vandalism», C. Lévy-Leboyer (ed.), *Vandalism: behaviour and motivations*, Ámsterdam, Nueva York y Oxford, 1984, págs. 77-89; Diane Le Jeune, «Destructie in de kunst. Een situering en een onderzoek naar de betekenis van deze tendens in de twintigste eeuw», tesis doctoral inédita, Universidad Católica de Lovaina, 1989.

[45] Pablo Picasso, «Conversations avec Christian Zervos», *Cahiers d'art*, 1935, págs. 173-178.

[46] Carta de 24 de mayo de 1943 a James Johnson Sweeney, cit. de C. Blotkamp, *Mondrian: the art of destruction*, Londres, 1944, pág. 240; las otras citas son del texto de Blotkamp, págs. 15, 135-136 Cfr. Wolfgang Kersten, *Paul Klee – «Zerstörung der Konstruktion zuliebe?»*, Marburgo, 1987.

artística[47]. Se han hecho varias propuestas para establecer una relación más entre el desarrollo de la abstracción y un origen judío o protestante[48]. Un caso especial, Barnett Newman, declaró que, «como Dios, el artista tiene que partir del caos, del vacío: con el color blanco, sin formas, texturas ni detalles», lo que nos recuerda, según Thierry de Duve, que «la atracción del lienzo vacío se había visto obsesionada desde un principio por la perspectiva apocalíptica del fin del cuadro»[49]. Pero fue el componente más o menos utópico de la crítica social y política el que tomó la iniciativa en los experimentos neodadaístas de autodestrucción, que se multiplicaron en los años sesenta y setenta.

En septiembre de 1966 tuvo lugar en Londres un congreso internacional sobre la destrucción en el arte (Destruction in Art Symposium, DIAS), organizado principalmente por Gustav Metzger, oriundo de Alemania, quien estaba experimentando con una forma de *action painting* consistente en aplicar ácido con pinceles a lienzo de nylon sobre cristal y había redactado en 1959 un manifiesto titulado *Arte autodestructivo*. Metzger concebía este arte como «un arma política subversiva, desesperada, de última hora... un ataque contra el sistema capitalista... comprometido con el desarme nuclear [... y] un ataque también contra los marchantes y coleccionistas que manipulan el arte moderno para su beneficio»[50]. El Destruction in Art Symposium pretendía «aislar el elemento de destrucción que hay en las nuevas formas de arte y descubrir cualesquiera vínculos con la destrucción que haya en la sociedad»; Metzger insistía en que «la destrucción *en* el arte no significaba la destrucción *del* arte»[51]. Entre los participantes estaban Ivor Davies,

---

[47] Blotkamp, *Mondrian*, pág. 34. Véase Susanne Deicher, *Piet Mondrian: Protestantismus und Modernität*, Berlín, 1994.

[48] Véase Robert Rosenblum, *Modern painting and the northern romantic tradition*, Nueva York, 1975; Jean Clair, *Considérations sur l'état des beaux-arts. Critique de la modernité*, París, 1984, páginas 91-92 (con intención polémica).

[49] T. de Duve, *Résonances du readymade. Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nîmes, 1989, pág. 288 (B. Newman cit. en Thomas Hess, *Barnett Newman*, Nueva York, 1971, pág. 56).

[50] G. Metzger, *Auto-destructive art*, 1959, cit. en John A. Walker, «Message from the margin. John A. Walker tracks down Gustav Metzger», *Art Monthly*, núm. 190, octubre de 1995, págs. 14-17 (pág. 15). Véanse además Adrian Henri, *Environments and happenings*, Londres, 1974; Kristine Elaine Dolan Stiles, «The Destruction in Art Symposium (DIAS). The radical project of event-structured live art», tesis doctoral inédita, Universidad de California, Berkeley, 1986. Una descripción muy detallada del DIAS y de las actividades de Gustav Metzger puede encontrarse ahora en Justin Hoffmann, *Destruktionskunst: der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre*, Múnich, 1995, págs. 43-54, 147-166. Más que en el elemento «iconoclasta» en que nos centramos en este capítulo, Hoffmann insiste en la dimensión «mítica» de la idea de destrucción como la concebían los artistas a comienzos de los sesenta, y considera que a fines de esa década había pasado ya a ser «casi una convención» y posteriormente solo desempeñaría un «papel evidente en sí mismo pero periférico» (*ibid.*, págs. 182-187).

[51] «Excerpts from selected papers presented at the 1966 Destruction in Art Symposium», *Studio International*, CLXXII, 1966, núm. 884, págs. 282-283; Walker, «Message from the margin», pág. 1

Kenneth Kemble (un artista argentino que había organizado en 1961 una exposición titulada *Arte destructivo* en la galería Lirolay de Buenos Aires), John Latham, Hermann Nitsch, Yoko Ono, Ralph Ortiz, Werner Schreib y el futuro autor de *2 cadillacs de cemento en forma de Maja desnuda,* Wolf Vostell **[62]**[52]. Ivor Davies, que gustaba de trabajar con explosivos, mencionó los tres tipos de obsolescencia definidos por Vance Packard en *Waste makers* (obsolescencia funcional, psicológica y programada) y declaró: «Yo creo que estas técnicas se han utilizado en el arte desde la guerra. La obsolescencia funcional se da cuando se impone una nueva estética... Desde 1945 una serie de movimientos de corta vida se han reemplazado uno a otro. Todos pasan de moda rápidamente: se han quedado psicológicamente obsoletos. El psicológico se ve con claridad en el uso de material efímero. El arte autodestructivo representa los tres tipos de obsolescencia»[53]. Los accionistas vieneses estaban entonces mostrando por primera vez su obra a un público amplio; tras presentar, la noche del 16 de septiembre de 1966, la acción 21 del Teatro de Orgías y Misterios de Hermann Nitsch, la policía acusó a los organizadores del DIAS de ofrecer «una exhibición indecente contraria al derecho común». Al año siguiente acabaron imponiendo a Metzger una multa de 100 libras[54].

Una reveladora muestra de las afinidades y de la distancia entre radicalismo vanguardista y ataques reales contra obras maestras reconocidas es el atentado de László Toth contra la *Pietà* de Miguel Ángel en 1972 **[85]**. Mientras que el escultor italiano Giacomo Manzù, de 64 años, que había dedicado a Juan XXIII su *Puerta de la muerte* para San Pedro en 1964, reclamaba la pena de muerte para Toth, unos jóvenes artistas residentes en el Instituto Suizo de Roma enviaron a los directores de la Bienal de Venecia un telegrama en el que les proponían que dieran su premio a Toth. Su gesto, como era de prever, fue percibido como «iconoclasta», más aún de lo que ellos habían pretendido: la administración cultural suiza exigió que el telegrama, reproducido en el catálogo de la exposición anual del Instituto, fuese recortado y eliminado de todos los ejemplares, una *damnatio memoriæ* más rigurosa que la impuesta a Eróstrato, ya que al cabo de veintitrés años no había ni rastro del documento en litigio[55]. La arraigada ilegitimidad de la destrucción del arte excluía que los ataques efectivos contra grandes obras fueran reconocidos

---

Ibid., pág. 15; K. Stiles, «Introduction to the Destruction in Art Symposium: DIAS», *Link*, Cardiff, núm. 52, septiembre-octubre de 1986, págs. 4-8 (pág. 7); véase también el catálogo de la exposición, *Destruction art. Destroy to create*, con introducción y reconocimiento de Elayne H. Varian, Finch College Museum of Art, Nueva York, 1968.

[53] «Excerpts from selected papers», págs. 282-283.

[54] Stiles, «Introduction to the Destruction in Art Symposium», pág. 5; Walker, «Message from the margin», pág. 15; Hoffmann, *Destruktionskunst*, págs. 159-160.

[55] Estas informaciones me han sido amablemente comunicadas por Christoph Eggenberger Zúrich, que en la época era miembro del Instituto Suizo de Roma en calidad de historiador del arte Para la reacción de Manzù, véase Pickshaus, *Kunstzerstörer*, pág. 210.



como intervenciones artísticas válidas, por ejemplo en el caso de la «acción Guernica» de Tony Shafrazi en 1974[56]. En consecuencia, las manifestaciones «iconoclastas» de vanguardia permanecieron en un plano metafórico, o se dirigieron contra objetos considerados de poco valor estético intrínseco, o consiguieron el consentimiento y en ocasiones la colaboración de los autores de las obras implicadas.

Por continuar con el *Guernica,* el pintor español Antonio Saura publicó en 1981 un «libelo» consistente en una letanía de declaraciones de odio hacia el cuadro; se alude, entre otras cosas, a las excepcionales medidas de seguridad que lo rodearon en Madrid, a diversos casos y métodos de «vandalismo» real en museos y a la iconoclasia indirecta de Duchamp: «Desprecio al *Guernica* en su ronda de noche encristalada... Odio el vidrio que impide a mi navaja serrana rajar de vaginas la mala tela... Detesto los bigotes de la Gioconda del *Guernica...*»[57]. Podemos observar de pasada que las numerosas obras de Lucio Fontana con agujeros o rajas, especialmente sus *Tagli* (incisiones) de los años cincuenta, evocaban necesariamente actos de violencia contra lienzos, y viceversa con posterioridad, como en el caso del espectacular «destripamiento» de *Quién teme al rojo, al amarillo y al azul III* de Barnett Newman en Ámsterdam **[91]**[58]. La destrucción de objetos pasó a ser un frecuente ingrediente de *happenings* y obras de arte en los sesenta, sobre todo dentro de movimientos y grupos como Fluxus y Nouveau Réalisme. Son ejemplos sobresalientes *One for violin* de Nam June Paik, ejecutado en 1964 por George Maciunas y que incluía romper el violín, y las *Coupes* (cortes), *Colères* y *Combustions* ejecutadas a partir de 1961 por Arman. Entre los incontables objetos destrozados, cortados, laminados, quemados y aplastados por o para estas últimas figuraron algunos asociados a la alta cultura, especialmente instrumentos musicales, pero ninguno que fuera una obra de arte por derecho propio; Arman insistió ocasionalmente en que él no destruía objetos valiosos. Típico de esta elección de material estéticamente descalificado o no calificado fue su *happening* titulado *Vandalismo consciente,* que tuvo lugar en la galería Gibson de Nueva York en 1975 y consistió en la destrucción por el artista, con una maza y un hacha, de un «interior de clase media baja»[59]. De la elección de esta especificación social nos sentimos tentados a deducir que la crítica de la «sociedad de consumo» aparejada a las eliminaciones de Arman se sustentaba en un firme consenso ideológico dentro del público al cual se dirigía, y que la reproducción de la crucifixión de Dalí titulada *Corpus Hypercubus* (Nueva York, Metropolitan Museum of Art), que aparecía

---

Ibíd., págs. 41-64.

Antonio Saura, *Contre G* 1, págs. 8-11 [tra *Contra el Guernica. Libelo,* Madrid, 1982].

Véase Jacques Soulillou, *L'impunité de l'art*, Paris, 1995, pág. 130.

58 *Ibíd.*, págs. 132-133; *Arman o l'ogetto come alfabeto. Retrospettiva 1955-1984*, catalogo exposición, Museo Civico di Belle Arti Villa Ciani, Lugano, 1984, págs. 122-123.



encima de la cama de matrimonio y recibía un golpe directo [116], era considerada por él un «Saint-Sulpice» moderno. En cuanto al título de la *performance*, utilizaba el concepto de «vandalismo» como «inconsciente» y subrayaba cautelosamente la diferencia entre esta conducta estigmatizada y el estatus cultural que reclamaba para sí misma.

En las décadas de 1950 y 1960, artistas europeos como Raymond Hains y Mimmo Rotella rompían carteles comerciales y políticos o los hacían romper. No solamente descubrieron las posibilidades estéticas de los palimpsestos callejeros sino que, como comentó Werner Hofmann, atacaron al «ídolo de la satisfacción material del deseo», un objeto que carecía de valor —de todos modos iba a ser destruido y reemplazado— y al mismo tiempo era vigoroso: podían atacarlo personas que lo encontraran provocador. Sus obras resultaron ser «negaciones de las negaciones», pues la imagen destruida se convertía en «una antiimagen, cuyos temas era determinados por la destrucción gratuita»[60]. En 1953 Robert Rauschenberg tomó un rumbo muy distinto pidiendo a Willem de Kooning (21 años mayor que él), a quien tenía por «el artista más importante de su época», que le dejase borrar uno de sus dibujos. En 1976 explicó que entonces estaba tratando de «purgarse» de tanta enseñanza y a la vez de llevar a la práctica la posibilidad de «hacer una no imagen monocroma», y más adelante dijo que estaba «tratando de hacer arte y por lo tanto... tenía que borrar arte»[61]. Para esa fecha Rauschenberg había empezado ya sus *Pinturas blancas;* pensaba que habría que rehacerlas cuando la pintura amarilleara, pero no tenía que hacerlo necesariamente él; en 1951 escribió: «Es totalmente irrelevante que las esté haciendo yo; su creador es hoy»[62]. En 1953, tras la clausura de una exposición de «cajas contemplativas y fetiches personales» en la Galleria d'Arte Contemporanea de Florencia, siguió el (¿malévolo?) consejo de un crítico local y arrojó los pequeños objetos al Arno. Sin embargo, con el fin de usar el borrador «como un utensilio de dibujo», renunció a valerse de uno de sus propios dibujos porque la obra borrada «regresaría a la nada» y decidió que necesitaba un dibujo ya reconocido como arte. De Kooning le dio un dibujo «lo bastante importante para echarlo de menos y que era difícil de borrar». A Rauschenberg, en efecto, le costó cuatro semanas de duro trabajo eliminar todo menos unos pocos trazos. Escribió a mano el título *Dibujo de De Kooning borrado 1953*, en un pas-

---

W. Hofmann, «Der neue Bilderstreit (Kat. 524-528)», en *Luther und die Folgen für die Kunst*, pág. 638; véase también Hoffmann, *Destruktionskunt*, págs. 96-105.

Entrevista (mayo de 1976), cit. en *Robert Rauschenberg. Werke 1950-1980*, catálogo de la exposición, Staatliche Kunsthalle, Berlín; Kunsthalle Düsseldorf; Louisiana-Museum, Humlebaeck/Copenhague; Städelches Kunstinstitut, Frankfurt am Main; Lenbachhaus, Múnich (Berlín, 1980) pág. 262; Barbara Rose, *Rauschenberg*, Nueva York, 1987, pág. 51.

62 R. Rauschenberg, carta de octubre de 1951 a Betty Parsons, cit. en *Robert Rauschenberg Werke 1950-1980*, pág. 259.



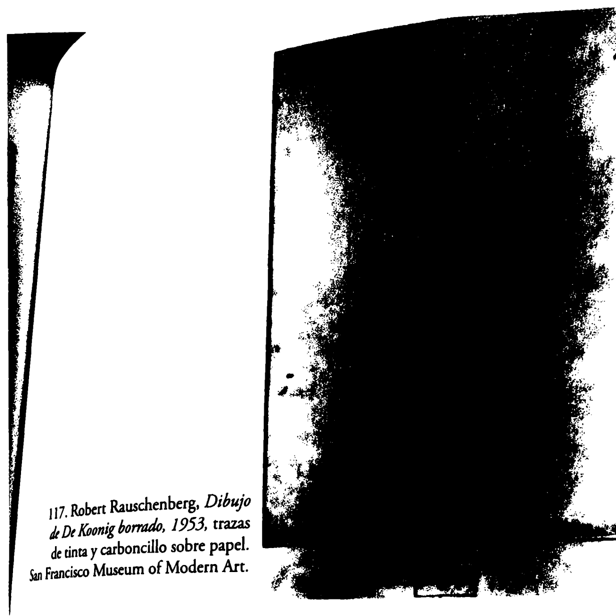


partú, añadió su nombre y la fecha y puso la hoja en un marco dorado comprado para la ocasión [117]. La obra destruida, pues, sobrevivió no solo en las pequeñas marcas originales, que habían sido absorbidas por el papel, sino también en el título de la nueva obra, que la hizo adherirse a su génesis negativa. La insistencia en la fecha y el estilo museístico de la etiqueta y del marco la convirtieron aún más en un monumento a la apropiación y a la superación de un estadio de arte, no un estadio despreciado y obsoleto sino respetado y todavía vigoroso.

Por la misma época, el austríaco Arnulf Rainer empezó a pintar sobre cuadros existentes suyos o de otros artistas, un método que continuó siendo esencial en su obra con posterioridad. Ya Duchamp había imaginado que podía «comprar o tomar cuadros conocidos o no conocidos y firmarlos con el nombre de un pintor conocido o no conocido» a fin de convertir en una «obra auténtica» e inimitable «la *diferencia* entre el "estilo" y el nombre, inesperado para los "expertos"». Al menos en una ocasión, en 1916, había firmado efectivamente «un cuadro enorme y anticuado» en el Café des Artistes de Nueva York[63]. Pero se trataba de una «apropiación» esencialmente conceptual, desinteresada e impersonal, que ofrecía otro modo de crear arte casi sin intervención de la mano y por tanto no suponía que el cuadro desapareciera. Con Rainer, por el contrario, la mano estaba muy presente y la interacción estética entre la obra empleada y su *Übermalung* (cubrir con pintura) recordaba más bien la destrucción inconsciente de una obra maestra por su autor, como narra Balzac en *La obra maestra desconocida,* de 1831. Rainer fue detenido porque había cubierto con pintura en Wolfsburg un premiado grabado hecho por la joven artista gráfica Helga Pape. Con todo, la autora del grabado lo vendió después a buen precio a la Städtische Galerie de la ciudad como obra del austríaco[64]. Las ambigüedades de esta apropiación material y valorizadora se hicieron ridículamente patentes cuando, en 1994, el administrador de Rainer descubrió que veinticinco de sus cuadros y fotografías habían sido anónimamente embadurnados de pintura negra en su estudio de la Academia de Bellas Artes de Viena. El «übermalte Übermaler» [«repintador repintado»], como escribió un comentarista, mencionó una serie de posibles sospechosos, entre ellos alumnos, artistas de renombre y el rector de la Academia de Artes Aplicadas, pero la policía llegó a la conclusión de que tal vez Rainer y su administrador habían organizado y escenificado todo el asunto para estimular un mercado estancado, en tanto que la prensa de la ciudad acusó a los derechistas de intentar difamar el

M. Duchamp, *Notes*, ed. P. Matisse, París, 1980, núm. 169; Arturo Schwarz, *The complete works of Marcel Duchamp*, Nueva York, 1969, pág. 462, núm. 239 (la pintura firmada por Duchamp ha sido reemplazada con posterioridad).

[64] *Arnulf Rainer*, catálogo de la exposición, Museum des 20. Jahrhunderts, Viena, 1968, páginas 30-31; *Art*, mayo de 1985, pág. 44.



117. Robert Rauschenberg, *Dibujo de De Koonig borrado, 1953*, trazas de tinta y carboncillo sobre papel. San Francisco Museum of Modern Art.

arte contemporáneo[65]. En el otoño de 1995, sin embargo, varios profesores de la Academia recibieron una confesión muy extensa y complicada cuyo anónimo autor se jactaba de aquel «secreto e iconoclasta accionismo de choque» y lo explicaba como una forma de crítica al «no-arte» contemporáneo, encaminada a poner al descubierto las contradicciones y la impostura de un «cabaré del arte» situado «en el apéndice vermiforme de la historia del arte». Según Rainer, que decidió jubilarse de la Academia, el autor del hecho y del panfleto daba clase de historia del arte en la misma institución.

La destrucción de objetos de poco valor u obtenidos de sus autores fue una práctica continuada por artistas más jóvenes en los años setenta y ochenta. Por ejemplo, con el título general de «Campagne prophylactique», Hervé Fischer presentó, en bolsas de plástico con el letrero «Hygiène de l'art / La déchirure» («Higiene del arte / el rasgón») y su nombre, los restos de obras que le habían prestado entre 1971 y 1974; Christian Jaccard, por poner otro ejemplo, quemó cuadros

[65] Djawid C. Borower, «Übermalter Übermaler. Wiener Schlammschlacht: der Fall Arnulf Rainer», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17 de febrero de 1995; «Admittenda tibi ioca sunt post seria quaedam sed tamen et dignis ipsa gerenda modis», documento no firmado cuya comunicación agradezco a Arnulf Rainer; carta de 26 de marzo de 1996 de A. Rainer al autor.



118. François Morellet, *Parallèles O°*, 1973, cinta adhesiva sobre estatua de mármol (J. M. Caillé, *Aristeo llorando la muerte de sus abejas*, 1866), instalación temporal durante la exposición de Morellet en el Musée des Beaux-Arts de Nantes en 1973.

anónimos de los siglos XIX y XX que llamó «abducciones» y «restituciones»[66]. François Morellet había participado a comienzos de los sesenta en la denuncia, por parte del «Groupe de Recherche d'Art Visuel», de los «mitos» y valores en los que se basaban las relaciones entre artistas y sociedad, obras de arte y espectadores, y animaba a estos últimos a hacer la «verdadera revolución del arte» siguiendo las instrucciones «No a no participar / No a no tocar / No a no romper»[67]. En 1971 inauguró las «desintegraciones arquitectónicas», que consistían en «contraponer los ritmos y materiales de [su] intervención a los ritmos y materiales de un edificio», en un «verdadero combate cuyo ganador no es el mejor de los dos, sino la lucha misma»[68].

[66] *Pierre Restany. Le cœur et la raison*, catálogo de la exposición, Musée de Morlaix, Morlaix, 1991, pág. 129. Véase P. Restany, «L'art sociologique d'Hervé Fischer», *Quotidien de Paris*, 3 de julio de 1974; véase *Christian Jaccard. Anonymes calcinés des XIXᵉ et XXᵉ siècles*, catálogo de la exposición, Direction des Musées de Nice, Niza, 1983.

[67] «Transformer l'actuelle situation de l'art plastique», 25 de octubre de 1961; «Assez de mystifications», octubre de 1963, en *3ᵉ Biennale de Paris*, catálogo de la exposición, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París, 1963, págs. 164-168.

[68] F. Morellet entrevistado por Daniel Soutif, «Le système Morellet», *Libération*, 6 de marzo de 1986. Véase S. Lemoine, *François Morellet*, Zúrich, 1986.



Diez años después definió estos enfrentamientos de obras existentes y formalmente complejas con un trazado «integral» de líneas como «geometría iconoclasta» y como «el absurdo encuentro de dos sistemas lógicos»[69]. La intervención proyectada para la catedral de Burdeos —que habría parecido, en armonía con su santo patrono, una gigantesca cruz de san Andrés— fue rechazado por el clero, pero Morellet solía trabajar por invitación de los conservadores de museos y contribuyó a animar y popularizar museos y colecciones. Desde 1972 amplió sus dibujos sobre pinturas y esculturas, sometiendo a obras antiguas a una geometría aparentemente indiferente que en realidad guardaba relación con la composición e iconografía de aquellas y era recíprocamente «destruida» por ellas en cuanto uno se alejaba del punto de vista frontal **[118]**. El trazado de líneas se creaba utilizando cinta adhesiva, pegada a un cristal protector en el caso de los cuadros; Morellet observó que «en una obra hecha para durar un día, un mes como máximo, es posible un cierto grado de agresividad»[70]. Una vez aplicó la cinta directamente a un lienzo de Bertrand Lavier (veintitrés años más joven que él), que había cubierto una de sus obras con pintura y una pincelada «a lo Van Gogh». En los años ochenta, Lavier propuso otra reformulación del *ready-made* de Duchamp exhibiendo pares de objetos industrialmente producidos, como un frigorífico y una caja fuerte, uno encima de otro, evocando así la relación entre estatua y pedestal. Al menos en un caso, su *Peinture moderne* de 1984, uno de los artefactos empleados fue una escultura; la pintó de negro y la colocó en un pedestal pintado de blanco, los dos con la misma pincelada ancha y visible[71]. El resultado parece un ejercicio académico sobre las paradojas de los *ready-mades* y los *ready-mades* recíprocos. Dependiendo del estatus que tuviera antes de su incorporación a la obra de Lavier, la anónima escultura abstracta se puede considerar o bien degradada a la categoría de materia prima o bien elevada a la de obra de arte reconocida. Hay más argumentos de la primera interpretación, en especial la capa de pintura que transformó sus calidades visuales y el título que hizo que el conjunto fuese una «pintura» y no una escultura.

Kirk Varnedoe ha propuesto ver un símbolo de la innovación esencial al arte moderno en la «espléndida indiferencia hacia las reglas del fútbol», como se expresa en la piedra conmemorativa de la hazaña de William Webb Ellis en el Rugby College cuando, en 1823, «tomó el balón en sus brazos y echó a correr con él,

---

F. Morellet, «Géométrie iconoclaste, géométrie acci[illegible]n de la *Galerie Durand-Dessert*, núm. 12.

70 Véanse los catálogos de las exposiciones *Morellet* [illegible] *Cieslewicz*, Musée des Beaux-Arts, Grenoble, 1972, y *François Morellet*, Musée des Beaux-Arts, Nantes, 1973.

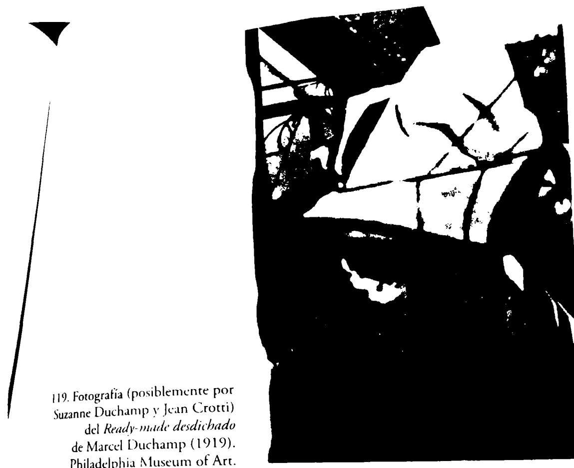
71 *Brandt/Haffner*, 1984, Musée National d'Art Moderne, París; *Peinture moderne*, 1984, Musée d'Art Moderne, Saint-Étienne. Véanse *Catalogue raisonné des œuvres du F.R.A.C. Rhône-Alpes*, Lyon, 1986, pág. 350; *Bertrand Lavier*, catálogo de la exposición, Musée National d'Art Moderne, París (París, 1991).

dando así origen al rasgo distintivo del rugby»[72]. El impulso «iconoclasta» que hemos examinado convirtió de hecho esta indiferencia en una necesidad y finalmente en una regla. Una de las normas más fundamentales aplicadas a las obras de arte era la duración, o, mejor dicho, la capacidad de lograr una longevidad material que expresaba —y al mismo tiempo les servía— los valores («puramente» estéticos o del tipo que fuese) ligados a ella. Esta reivindicación solía determinar en buena medida la elección de materiales por parte del artista y su manejo y combinación, así como la manera en que las obras acabadas eran tratadas por sus propietarios y, en caso de ser un bien público, por los profesionales encargados de su cuidado. Sobre todo desde principios del siglo XX, una serie de artistas transgredieron esta «regla» implícita de tantas formas que únicamente mencionaremos aquí los casos en los que este rechazo de la duración asumió la más extrema, la autodestrucción directa. No obstante, hay que observar de pasada que, en un modo que halla su inesperado paralelo en el reciente derribo de monumentos en los antiguos Estados comunistas europeos, el desarrollo de técnicas de grabación y transmisión ha contribuido a esta evolución permitiendo que un acontecimiento u objeto efímero logre una existencia múltiple y recupere indirectamente la duración[73]. En cuanto a las contradicciones con que se enfrentan los conservacionistas cuando se hallan ante objetos concebidos para desaparecer, no pueden ser consideradas simplemente consecuencia de la falta de capacidad de adaptación de las instituciones conservadoras, o de su voluntad de absorber y por tanto eliminar la oposición, ya que la misma fragilidad del arte contemporáneo ha hecho que dependiera aún más de los museos para su producción y recepción.

Por supuesto, la destrucción de su obra por un artista moderno no siempre tiene que obedecer a unas intenciones «iconoclastas», pero podemos dejar de lado aquí aquellos casos en los que fue ocasionada, por ejemplo, por algún juicio negativo emitido por el autor o sus críticos. Como sucede con la mayoría de las transgresiones, Duchamp ya había proporcionado un modelo de autodestrucción artística. En 1919, estando en Buenos Aires, envió a Suzanne y Jean Crotti su regalo de bodas, las instrucciones escritas para la ejecución de un *ready-made* consistente en «un libro de geometría que [Crotti] debía colgar con cuerdas del balcón de su apartamento en la Rue La Condamine; el viento tenía que pasar por el libro, elegir sus propios problemas, volver las hojas y arrancarlas». Mientras que el *ready-made* original —aunque ejecutado por poderes— era destruido por el viento y la intemperie de acuerdo con la voluntad de su creador, su apariencia fue preservada y conmemorada en una fotografía **[119]** y en un cuadro de Suzanne Duchamp

[72] Kirk Varnedoe, *A fine disregard: what makes modern art modern*, Nueva York, 1990, págs. 9-10

[73] Véanse Thomas Kellein, *Sputnik-Schock und Mondlandung. Künstlerische Grossprojekte von Yves Klein zu Christo*, Stuttgart, 1989; M. Diers (ed.), *Mo(nu)mente. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler*, Berlín, 1993.



119. Fotografía (posiblemente por Suzanne Duchamp y Jean Crotti) del *Ready-made desdichado* de Marcel Duchamp (1919). Philadelphia Museum of Art.

basado en ella, fechado en 1920 y titulado *Le ready-made malheureux de Marcel [El ready-made desdichado de Marcel]*. Los *happenings* y las obras autodestructivas se multiplicaron a finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, una época en la que la obra de Duchamp fue redescubierta por una generación más joven de artistas que pudo encontrar en aquel «abuelo» un aliado contra los dominantes héroes de la abstracción, de mediana edad. Pontus Hultén fue testigo de la gratitud de Jean Tinguely hacia el dadá y en especial hacia Duchamp:

> Cuenta que estaba obsesionado con la idea de tirarle una granada a la *Gioconda*. Hasta había trazado un detallado plan de ataque. El castigo virtual confinamiento y la condena a una inercia casi absoluta le hizo vacilar. Entonces se dio cuenta de que Marcel Duchamp había llevado a cabo ya aquel ataque disfrazando a la *Gioconda* con bigote y perilla.

tuel] que el que planeaba él. Como el ataque ya no tenía sentido, Tinguely pudo dedicarse a tareas más útiles[75].

Spirituel significa espiritual e ingenioso, dos sentidos que indican bien la distancia establecida entre el plano metafórico en el que Duchamp había situado su «iconoclasia» y el literal momentáneamente contemplado por Tinguely, así como las razones de la superioridad que le reconocía. Entre las «tareas más útiles» se hallaba la construcción de máquinas, que en torno a 1960 lo llevó a unos montajes cinéticos de destrucción y autodestrucción de arte. La *Máquina para romper esculturas* **[120]**, posteriormente desaparecida, era un ejemplo ilustrativo de la primera. *Homenaje a Nueva York,* su primer «*happening*-máquina autodestructivo», ejecutado el 17 de marzo de 1960 en el jardín del Museum of Modern Art **[121]**, se hizo bastante más famoso y —por las fotografías, documentos, recuerdos, menciones y comentarios— conservó su lugar en la memoria colectiva histórico-artística[76]. Duchamp había compuesto, para imprimirlo en la invitación, un poema en francés que jugaba con la nacionalidad de Tinguely y convertía la autodestrucción artística en una metáfora del suicidio: «Si la scie scie la scie / et si la scie qui scie la scie / est la scie que scie la scie / il y a suissscide métallique» («Si la sierra sierra la sierra / y si la sierra que sierra la sierra / es la sierra aserrada por la sierra / hay suiz-cidio metálico»)[77] La transformación de la destrucción en creación tuvo tanto éxito que cuando, en un momento crítico de *Homenaje a Nueva York,* intervino a petición del artista el bombero del museo **[121]**, los espectadores trataron de impedirle hacer algo que, evidentemente, consideraban un acto iconoclasta o vandálico.

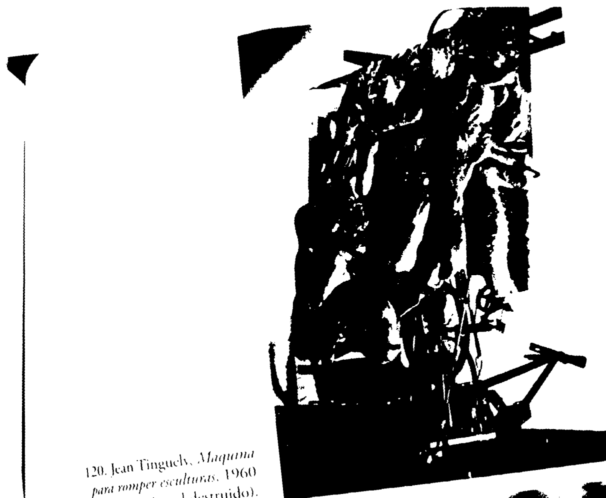
Hemos mencionado ya la promoción sistemática del arte autodestructivo por el movimiento DIAS. William Turnbull ideó la «escultura vandalizable», y hemos visto un ejemplo posterior —y poco convincente— del llamamiento a la agresión

---

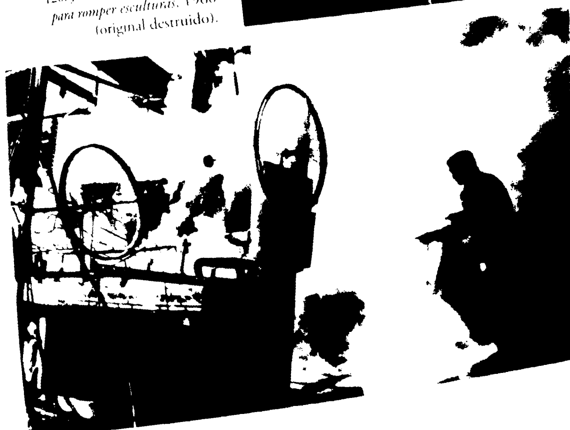
K. G. Pontus Hultén, *Jean Tinguely «Méta»*, París, 1967, pág. 35.

[76] K. Stiles tiene una visión negativa de «la atención crítica universal prestada al uso que hi Tinguely de la destrucción» en comparación con el desconocimiento del DIAS y sus participantes. Para ella, esta concentración «ha vaciado el impacto social y político de éstos, más radical, sobre el cambio de los valores en el mundo del arte y lo ha rehecho para que se ajuste a una ideología y a un discurso relacionados con el arte de estudio, galería y museo» («Introduction to the Destruction in Art Symposium», págs. 6-7). Justin Hoffmann adopta una postura análoga y sugiere que Tinguely encontró quizá en parte su idea de la máquina autodestructiva en una reseña de una exposición de Metzger publicada en *The Daily Express* el 12 de noviembre de 1959, un día que el artista suizo se hallaba casualmente en Londres para dar una conferencia (Hoffmann, *Destruktionkunst,* págs. 45-46 y 56-64 sobre las aportaciones de Tinguely al «arte destructivo»). El libro de Hoffmann, sin embargo, da también muchos testimonios de la feroz competencia que había entre algunos de los «artistas destructivos» en los años sesenta y en retrospectiva, un hecho que convierte la historia del «movimiento» en un importante activo para los propios protagonistas.

[77] Duchamp, *Duchamp du signe,* pág. 251.



120. Jean Tinguely, *Máquina para romper esculturas*, 1960 (original destruido).



pública con la *Escultura en acción* de Roland Lüchinger de 1980 **[80]**[78]. El accionismo y el *body art* mostraban igual tendencia a implicar una violencia sugerida o real contra las personas e incluso riesgos para la vida humana, como con las «piezas borde» representadas en los años setenta por el estadounidense Chris Burden, que las definió como «ir derecho al borde del desastre». Una de estas «piezas», tulada *Doomed,* aplicaba a la autodestrucción la transferencia del objeto al artista que fue una de las consecuencias de la invención del *ready-made* y de manera implícita proponía el suicidio como una obra de arte; llevaba además al extremo las relaciones perversas que la lógica de la transgresión podía establecer entre artistas e instituciones. Como cuenta un comentarista, *Doomed* iba a consistir en Chris Burden tumbado en un museo sin agua ni comida durante 45 horas. Informados por las autoridades médicas de que el artista podía enfrentarse a graves carencias o a la muerte, quebrantaron la norma e hicieron que se le llevase alimento. Burden reveló entonces que, con antelación, había decidido en privado que la responsabilidad por su vida estaba en manos del museo y que no haría ningún intento de salvarse[79]. Aunque el contrato explícito —un dilema típico— ponía a la institución, increíblemente poco previsora, ante la alternativa de destruir el arte o al artista, las disposiciones secretas (si podemos decirlo así) convertían en arte lo que pasara, fuera lo que fuese: otra forma de uso artístico de la casualidad.

Un postrer ejemplo muestra una manera de reconciliar la autodestrucción con una conservación de la materialidad similar a las reliquias. El artista francés Jean-Pierre Raynaud, después producir en los sesenta *Psicoobjetos* afines al Nouveau Réalisme, se había pasado al uso sistemático de azulejos blancos y había cubierto su casa de La Celle-Saint-Cloud con ellos. Abierta al público de 1971 a 1988, la casa recibió numerosas visitas y se convirtió en una especie de monumento. Las connotaciones higiénicas y puristas del material se vieron enriquecidas por la vidriera realizada por Raynaud para la abadía cisterciense de Noirlac en 1975-1976. A finales de los ochenta se consideró el proyecto de cubrir con azulejos uno de los edificios abandonados de Vénissieux **[95]**, pero fue finalmente desechado[80]. En 1993 el artista hizo demoler su casa y presentó los escombros, en 976 contendores quirúrgicos, en una exposición visualmente potente que evocaba un cemen-

---

78 S. Cohen, «Property destruction: motives and meanings», en *Vandalism,* ed. C. Ward, Londres, 1973, pág. 40.

79 Bruce E. Mitchell, «Body Art: a legal policy analysis», en J. H. Merryman y A. E. Elsen, *Law, ethics and the visual arts: cases and materials,* 1.ª ed., Nueva York, 1979, I, págs. 3-168. Véanse también J. H. Merryman y A. E. Elsen, *Law, ethics and the visual arts: cases and materials,* 2.ª ed., Filadelfia, 1987, I, pág. 293, y Hoffmann, *Destruktionskunst,* págs. 131-146, sobre las obras de Günter Brus y de Rudolf Schwarzkloger que incluyen autolesiones y su representación.

80 Agnès Sinai, «Ces quartiers défigurés par l'architecture du mépris», *Le Monde Diplomatique* abril de 1992.

terio militar, celebrada en el CAPC, un centro bordelés para el arte contempora-
neo. Los contenedores, que llevaban el título «Esto es la casa de Raynaud», estuvieron a la venta por 10.000 francos cada uno; Raynaud explicó que quería que se dispersaran por todo el mundo[81]. Relacionó además la decisión de destruir su *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total] con su miedo a la degradación, su falta de confianza en que la sociedad se ocupase de ella cuando él muriera y su sensación de que había llegado a un estado de perfección más allá del cual cualquier gesto representaría una profanación[82]. Se informó asimismo de que, preguntado por el arquitecto Jean Nouvel, contestó que uno tenía derecho a destruir una obra de arte si de resultas de ello creaba otra[83]. Hubo diversidad de opiniones, pero en general se elogió la «coherencia» y el «radicalismo» de una actitud que, como dijo un comentarista, «limpiaba la pizarra para encomendar durante mucho tiempo a nuestra memoria este mausoleo inmaterial»[84].

La «iconoclasia» como crítica y protesta

Hemos examinado ya en el contexto de los lugares públicos y los museos la dimensión crítica de los ataques físicos contra el arte moderno. No es preciso insistir más en la existencia de unas relaciones históricas y lógicas entre estas destrucciones literales y la «iconoclasia» vanguardista. Los criterios estéticos de un John Ruskin mantuvieron largo tiempo —y probablemente siguen manteniendo— cierto grado de predominio, y si a Ruskin le resultaba insultante algo que él comparaba con «arrojar a la cara al público un bote de pintura», como dice de Whistler, ¿cómo iba a reaccionar a que no hubiese pintura en absoluto? Lo que quiero examinar aquí son casos de abuso (la mayoría de las veces indirecto) del arte moderno por artistas o aspirantes a artistas y en los cuales podemos entender inequívocamente la agresión como «la expresión pública de una disputa interna» en el terreno artístico[85].

El «antimodernismo» es un fenómeno tan complejo y heterogéneo como el propio «modernismo», más aún en la medida en que pocos artistas podían permitirse renunciar a la reivindicación de ser «modernos». Antes bien, la lucha se daba entre definiciones contrarias de la modernidad y la legitimidad, de modo que el

---

Harry Bellet, «La maison en pots», *Le Monde*, 3 de agosto de 1993.

François Chaslin, «Les mille chutes de la maison Raynaud», *Architecture d'aujourd'hui*, número 288, 1993, págs. 55-56.

83 Michel Nuridsany, «Jean-Pierre Rai

de 1993.

84 Chaslin, «Les mille chutes de la maison Raynaud», pág. 55.

Véase Anthony Everitt, «Paintin modernism black», *The Guardian*, 16 de mayo c

antimodernismo no se puede equiparar sin más al «tradicionalismo». Un ejemplo oportuno e interesante nos lo ofrece el pintor alemán Georg Grosz, que atacó de forma creciente a artistas paradigmáticos como Picasso y Pollock, aunque había participado en el movimiento dadá berlinés e incorporado a su obra elementos de todos los «ismos» del primer cuarto del siglo; en 1920 posó para la inauguración de la «Primera Feria Dadá Internacional» con un cartel en el que se leía: «El arte ha muerto. Viva el nuevo arte de la máquina de Tatlin»[86]. Es probable que en esta evolución influyera en parte la frustración profesional que experimentó tras emigrar a Estados Unidos en 1933, pero no tuvo su origen en ella. Ya en 1925 había publicado con Wieland Herzfelde un ensayo significativamente titulado *Kunst ist in Gefahr. Ein Orientierungsversuch* (El arte está en peligro. Un intento de orientación); su desagrado del cubismo se transformó rápidamente en rechazo del arte moderno francés y de la abstracción, que veía como una huida de la responsabilidad social. En 1950 leyó con aprobación *Verlust der Mitte* (Pérdida del centro), un clásico del antimodernismo publicado dos años antes por el historiador del arte Hans Sedlmayr, aunque en él se calificaba a sus primeros dibujos de íntimamente «degenerados». Grosz manifestó su evidente desprecio del expresionismo abstracto únicamente dentro de un reducido círculo de personas, pero con medios relacionados de diversos modos con los métodos de abuso que hemos visto. Su objetivo más odiado era Jackson Pollock, cuyo uso del automatismo ridiculizaba definiéndolo como un «Rembrand del test de Rorschach». Marshall Glasier, amigo y antiguo alumno de Grosz, relata un doble ataque indirecto que el artista había lanzado contra aquel ejecutando primero una parodia pintada y tratándola luego como un *«ready-made* recíproco»: «Un día, volvía yo de la Liga y me dijo George: "Mira, acabo de hacer un Pollock" "Ah, vaya —dije yo—; ¿dónde está?" "Ahí mismo", contestó bajándose de un taburete. Allí estaba, negro, blanco y gris. Dijo: "Lo único que necesitas es un palo, y remueves hasta que no haya imágenes"».

Como he dicho con anterioridad, Duchamp fue muy atacado en los años noventa, dentro de una campaña francesa contra el «arte contemporáneo oficial»[87] En 1992, en una entrevista, el pintor francés de origen chileno Robert Matta declaró también que la idea del *ready-made* se había ido transformando en *«ready-*pensado y *prêt-à-porter»* y consideraba que Duchamp había hecho algo «entre Eróstrato y Sansón, con la ceguera que ello supone. Demolió el templo y todo el

---

[86] Para esta y la siguiente información, véanse Andres Lepik, «Verlust der Mitte? George Grosz und die Moderne», *Neue Zürcher Zeitung*, 21-22 de enero de 1995, pág. 66, y *George Grosz*, catálogo de la exposición, Neue Nationalgalerie, Berlín, 1995.

[87] Véase «Art contemporain. Peintres ou imposteurs», *Le Monde des Débats*, febrero de 1993 págs. 14-16, con referencias bibliográficas.

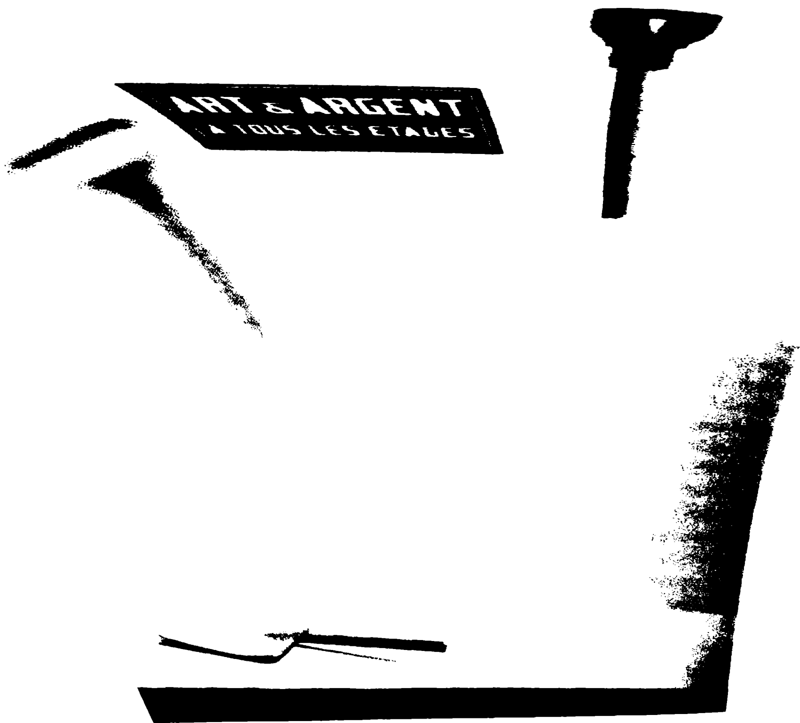


asunto»[88]. En 1965, una condena anterior, expresada en nombre de la implicación social y política, había sido visualizada como una especie de ejecución *in effigie* por tres miembros del movimiento conocido como Nouvelle Figuration, *figuration narrative* o *figuration critique*. Los ocho lienzos titulados *Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp (Vivir y dejar morir, o el fin trágico de Marcel Duchamp)* fueron pintados colectivamente y expuestos en la galería Creuze de París por Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo y Antonio Recalcati. Incorporaban por orden cronológico la representación de tres obras importantes de Duchamp (el *Desnudo bajando una escalera* de 1912, la *Fuente* de 1918 y la *Novia desnudada por sus solteros, incluso* de 1915-1923) en un relato que lo mostraba subiendo escaleras, golpeado por los tres pintores, postrado en un sillón, arrojado desnudo por la escalera y finalmente llevado a su tumba por Rauschenberg, Oldenburg, Martial Raysse, Warhol, Restany y Arman, vestidos de marines estadounidenses. La obra, que contradecía los numerosos homenajes rendidos por otros jóvenes enemigos de la abstracción, fue entendida como un manifiesto y contribuyó a que sus autores fuesen permanentemente clasificados como «artistas políticos», como observó Arroyo, un tanto a su pesar, en 1992[89]. En 1986, Hans Haacke también puso a Duchamp en su punto de mira por su crítica del funcionamiento del arte como parte de la «industria de la conciencia» **[122]**. Replanteó dos *ready-mades* muy alejados cronológicamente, *En anticipación del brazo roto*, de 1915, el primero denominado *ready-made*, y *Eau & gas à tous les étages (Agua y gas en todos los pisos)*, un facsímil de las placas que aparecen en las casas de pisos en Francia, producido en 1958 por Duchamp para las tapas de las cajas que contenían una edición especial de la monografía que le había dedicado Robert Lebel. Esta revisión los sometió a dos tratamientos «iconoclastas»: se rompió literalmente la pala de nieve y la parte superior se dejó colgando para proyectar una sombra típica en la pared, mientras que *Eau & gas* fue reemplazado por *Art & argent (Arte y dinero)*, una designación de los dos «fluidos» esenciales para el «sistema en tempo real» analizado. Nos sentimos tentados de comparar esta manipulación con la declaración de Edward Fry, publicada en 1972, según la cual Haacke «es quizá todavía más subversivo que Duchamp, ya que maneja sus *ready-mades* de tal modo que siguen siendo sistemas que se representan a sí mismos y por tanto no se dejan asimilar

---

«La conscience de Matta», agosto de 1992, págs. 25-26.

[89] *Figurations critiques. 11 artistes des figurations critiques 1965-1975*, catálogo de la exposición, ELAC, Lyon, 1992, pág. 37. Véanse Gérald Gassiot-Talabot, «Procès-verbal d'un assassinat prémédité», *Aujourd'hui*, 1965; *idem*, «Les années scandaleuses d'Eduardo Arroyo», en *Arroyo*, catálogo de la exposición, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París, 1982, págs. 8-11; Werner Spies, «Eduardo Arroyo. Artist of the narrative image», en *Eduardo Arroyo*, catálogo de la exposición, Leonard Hutton Galleries, Nueva York, 1983, págs. 8-12.



122. Hans Haacke, R. M. *roto...*, 1986, placa de esmalte, pala de nieve dorada con el mango roto. Philadelphia Museum of Art.

al arte»[90]. Pero Haacke alabó de forma explícita la *Fuente* de Duchamp como un antecedente de su propia obra, que había «desvelado las reglas del juego, el poder simbólico del contexto», con lo cual más bien se puede interpretar que su *R. M. rato...* designa la transformación histórica del gesto «iconoclasta» de 1917 en una especie de «reliquia», con o sin la participación de Duchamp[91].

Las *performances* de David Hammons tituladas *Shoetree* y *Pissed Off*, de 1981, pueden considerarse una crítica «iconoclasta» del modernismo realizada por un miembro de la generación siguiente[92]. Suponían un contacto físico con la escultura de Richard Serra pero no daños reales, y su autor declaró que eran arte. Ambas características las distinguen de destrucciones reales cometidas por artistas o aspirantes a artistas que no reclamaban un estatus artístico para sus obras. Por ejemplo, en 1978 un pintor holandés atacó con un cúter el cuadro de Van Gogh *La mecedora* en el Stedelijk Museum de Ámsterdam y explicó que quería protestar contra el hecho de que se considerara que sus propias obras no concordaban con las normas de una asociación de artistas, el Beeldende Kunstenaars Regeling[93]. En 1980, un artista llamado Kanama Yamashita causó daños a treinta y ocho pinturas japonesas modernas del Museo Nacional de Tokio, declarando que ya no podía «ni verlas»[94]. En 1975, una obra grande y compleja titulada *L'Imangue* fue destruida en un almacén de Berlín por un grupo de ocho estudiantes de arte que se autodenominaban «Rote Zelle HdK» (Célula Roja Hochschule der Künste, es decir, Escuela Superior de Artes) y reprochaban al autor, el artista e historiador alemán del arte Ekkehard Kaemmerling, que produjera un arte que era «hermético, burgués» y no estaba «al servicio del proletariado». Kaemmerling, que interrumpió su tarea como artista después de este acontecimiento, pensaba que la motivación política había sido un pretexto para la expresión de celos, ya que su obra había sido descubierta y lanzada en breve tiempo y con gran éxito por un galerista mientras él estaba trabajando en la universidad y era ajeno al mundo del arte[95].

Pero conceptos y géneros artísticos como el *happening* y la *performance* podían ser utilizados también como pretexto o excusa, así que la interpretación de recientes actos «iconoclastas» no puede dejar de examinar con actitud crítica su reivindicación de un estatus artístico y de emitir un juicio sobre ella. Un último caso mostrará algunos de los problemas de los que se trata. En 1993 se inauguró el

---

Edward F. Fry, «Hans Haacke – Realzeitsysteme», en *Hans Haacke. Werkmonographie*, Colonia, 1972, pág. 22.

[91] P. Bourdieu y H. Haacke, *Libre-éc*

Véase capítulo 8, pág. 221.

«Fronkeman vernielt "uit protest" », *NRC Handelsblad*, 6 de abril de 1978.

[94] A. P., «Schilderijen toegetakeld in Japans museum», *Nieuwe Rotterdamse Courant*, viembre de 1980.

[95] Carta al autor de 20 de febrero de 1985; entrevista con E. Kaemmerling de 16 de abril de 19

nuevo Carré d'Art de Nîmes con una exposición programática en torno a «los objetos en el arte del siglo xx», titulada *L'ivresse du réel (El entusiasmo de lo real)* y que incluía uno de los ejemplares de la *Fuente* de Duchamp de 1917, de la edición de varios *ready-mades* hecha en 1964[96]. El 24 de agosto, pocos días antes de la clausura de la exposición, un hombre roció el urinario con un líquido (su orina o, según el director del museo, té que llevó en una botella), le propinó un martillazo y huyó[97]. El Carré d'Art, la ciudad de Nîmes y el propietario, el Centre Pompidou, iniciaron una acción legal contra un «acto de vandalismo y destrucción de una obra de arte». El autor del hecho fue inmediatamente identificado y procesado; la condena —que quedó en suspensión— fue un mes de arresto por «degradación voluntaria de un monumento o un objeto de utilidad pública»[98]. Durante el juicio, Pierre Pinoncelli, de 64 años, afirmó haber perpetrado un gesto artístico que Marcel Duchamp «habría comprendido» al devolver primero a *Fuente* su «función originaria» y golpear después el «simple objeto» que había vuelto a ser[99]. En un fax fechado el 30 de agosto y enviado a diversas personalidades del mundo del arte, reclamó la autoría del «*happening*-urinario» y declaró que la agencia de noticias A.F.P. se había negado a cubrirlo al enterarse de que pretendía romper el *ready-made*, privando así al evento de publicidad y permanencia fotográfica[100]. Estas explicaciones fueron posteriormente desarrolladas en un extenso texto fechado el 1 de septiembre de 1993 y publicado en un volumen en 1994. Pinnocelli situaba su «arte-conducta» en la estela de Duchamp y definía su «gesto iconoclasta» como una manera de volver a dar vida a algo que se había convertido en un «monumento público». Orinar en la *Fuente*, que él describía como «la obra más mítica (junto con la *Gioconda)* del arte moderno», había invertido el proceso del *ready-made*, y la destrucción debía liquidarlo y «matar al padre» de una forma «caritativa». En cuanto al veredicto, lejos de atestiguar blandura, estaba encaminado a «minimizar» su acción y a hacerla parecer «burlona»[101]. Además de mucha autoalabanza, numerosas contradicciones y abundante verborrea, esta declaración evidenciaba conocimiento deficiente de su supuesto modelo: Pinoncelli creía que

---

L'ivresse du réel. L'objet dans l'art du XXe siècle, catálogo de la exposición, Carré d'Art, Musée d'Art Contemporain, Nîmes, París, 1993, pág. 44.

«Une œuvre de Marcel Duchamp endommagée», *Le Monde*, 26 de agosto de 1993; entr ta telefónica con Joël Chouzenoux, 3 de septiembre de 1993.

98 «Tribunal de Grande Instance de Nîmes, audience correctionnelle du 26 août 1993», Extrait des Minutes du Secrétariat, Greffe du Tribunal Grande Instance de Nîmes.

Gilles Lorillard, «Un mois de prison avec sursis pour le "bourreau de l'urinoir"», *Le Midi Libre*, 28 de agosto de 1993.

100 N. Heinich, «C'est la faute à Duchamp! D'urinoir en pissotière, 1917-1993», *Giallu* [Ajaccio] núm. 2, 1994, págs. 7-24 (pág. 15).

101 P. Pinoncelli, «J'irai pisser sur vos tombes», en *Bonjour Monsieur Pinoncelli (Cahiers de création* núm. 1), Saint-Étienne, 1994, págs. 11-14.





123. Vista de la exposición de 1950 *Challenge and defy* en la Sidney Janis Gallery, Nueva York, con la *Fuente* de Marcel Duchamp en el rincón derecho.

la creación y la tentativa de exposición de *Fuente* habían tenido lugar en 1913 (probablemente confundiendo la fecha de la primera muestra de la American Society of Independent Artists con la del Armory Show) y está claro que nunca había tenido noticia del «*ready-made* recíproco», por no hablar del hecho, menos conocido, de que en una exposición colectiva de 1950 titulada *Challenge and defy (Cuestionar y desafiar)*, celebrada en la galería Sidney Janis de Nueva York, Duchamp había dispuesto que *Fuente* se montara del derecho y a poca altura en la pared para que «pudieran usarla los niños» **[123]**[102].

Aunque la acción y las declaraciones de Pinoncelli fueron objeto de abundante publicidad en la prensa local, no atrajeron mucha atención a nivel nacional y fueron ignoradas o condenadas por el mundo especializado del arte contemporáneo. Un comentario revelador fue el del artista Ben (Benjamin Vautier), quien dijo que al principio había admirado el riesgo que había asumido Pinoncelli y su ataque contra «arte consagrado» pero luego lamentó que no hubiese hecho más que «romper» la *Fuente* y ponerse de inmediato en contacto con la prensa. Contó además que cuando quiso ponerse del lado de Pinoncelli y dijo que la revista *Art Press* tenía que reconocer el carácter artístico del ataque, recibió la siguiente res-

---

William Camfield, *Marcel Duchamp / Fountain*, Houston, 1989, págs.
a una carta de Sidney Janis al autor y una fotografía de la instalación.

puesta: «Pero, Ben, ¿no ve que ha hecho todo eso solamente por salir en la prensa y no por el arte? Habría hecho cualquier cosa para que se hablase de él; no se puede inscribir su nombre en la historia del arte mientras se elimina todo significado excepto el de gimotear buscando publicidad»[103]. La biografía artística de Pinoncelli, narrada con complacencia en el volumen antes mencionado, confirma en general esta interpretación descalificadora. Nacido en 1929, «abandonó la pintura» por los *happenings*, y su patria chica, la ciudad industrial de Saint-Étienne, por Niza; en 1966 logró un ambiguo rango de «famoso» al aparecer en la inauguración de una muestra de Yves Klein en el Jewish Museum de Nueva York con la cara pintada de azul. En 1969 arrojó pintura roja a André Malraux cuando inauguraba, como ministro de Cultura, la construcción de un monumento conmemorativo destinado a albergar el *Mensaje bíblico* de Chagall. Desde 1971, Pinoncelli trabajó como gerente de una empresa de semillas al tiempo que, de forma ocasional, cultivaba la pintura (autorretratos con diversos disfraces), justificaba artística o políticamente los *happenings* (un falso atraco en 1975 para protestar contra los lazos entre Niza y Sudáfrica) o escribía (una novela rechazada)[104].

De hecho, la importancia que tienen el elemento de búsqueda de atención y los anteriores fracasos en el ataque contra la *Fuente*, así como su falta de coherencia y relevancia desde el punto de vista «artístico», lo acercan mucho a los casos «patológicos» que hemos estudiado en el capítulo sobre los ataques en museos. Esto no significa que Pierre Pinoncelli estuviera trastornado, ni que la búsqueda de reconocimiento público no forme parte de los empeños artísticos, ni que los «celos» estén necesariamente ausentes de todo «iconoclasia» en sentido metafórico, pero las categorías sin duda son más flexibles de lo que pudiéramos pensar. En este caso, el hecho de que Pinoncelli no pudiera dar una explicación interna convincente de su utilización no solo de la orina sino de un martillo —que, si la historia de la negativa de la A.F.P. es cierta, fue en detrimento de la deseada publicidad— es particularmente ilustrativo. La única clave real que da en su texto, fechado el 1 de septiembre de 1993, es la declaración según la cual la rotura estaba encaminada a evitar «que el *happening* fuera solamente "divertido"» y que el artista apareciera como un payaso[105]. Más que ser consecuencia de una voluntad de hacer frente, superar o anular unos antecedentes artísticos, la transgresión del tabú de la iconoclasia parece haberse originado en una ansiedad por ser tomado en serio. En cuando a la elección de la *Fuente* de Duchamp como objetivo, no se

---

[103] Ben, «La violence dans l'avant-garde», *Arthèmes* [Niza], núm. 76, otoño de 1993, cit. en Heinich, «C'est la faute à Duchamp!», págs. 16-17.

[104] *Bonjour Monsieur Pinoncelli*, págs. 87-92.

Ibíd., pág. 12. El ataque de Pinoncelli contra la *Fuente* se puede comparar en varios aspecto con el de Toni Shafrazi contra el *Guernica* de Picasso, que Justin Hoffmann acertadamente consider un caso lí ite entre «ataque contra el arte» y «arte de la destrucción» *(Destruktionskunst*, pág. 13).

debió a que hubiera sopesado el ejemplo del archi-«iconoclasta», lo que probablemente hubiera guiado a Pinoncelli, como a Tinguely, a renunciar a la violencia física, sino que obedecía a la celebridad de la obra, que él, ingenuamente, equiparó a la *Gioconda*. Por supuesto, Pinoncelli se diferenció de otros parásitos buscadores de fama por reivindicar un rango artístico para sí mismo y para su acción, pero podría ser que esta misma reivindicación, aunque estructuraba toda su búsqueda vital de reconocimiento social, representara una especie de racionalización hecha posible por la institucionalización y vulgarización del vanguardismo.

«Objeto a destruir» – «Objeto indestructible»

Las reacciones de los artistas a la degradación o destrucción de su obra poseen especial interés en el caso del arte «iconoclasta», porque suelen demostrar si dan precedencia —en las circunstancias de las que se trate— a su carácter «antiartístico» o al reconocimiento de ella como una obra de arte. Volveremos sobre esto en el siguiente capítulo, pero debemos empezar a abordar la cuestión aquí. Un ejemplo casi emblemático es el que nos ofrece un «*ready-made* ayudado», montado en 1913 por Man Ray en París y titulado *Objeto a destruir* **[124]**. Un dibujo de él, fechado en 1932, lleva escritas en el reverso las siguientes instrucciones: «Recorte el ojo de una fotografía de alguien a quien haya amado pero a quien ya no vea. Sujete el ojo al péndulo de un metrónomo y regule el contrapeso de acuerdo con el ritmo deseado. Manténgalo en marcha hasta el límite de resistencia. Con un martillo bien dirigido, intente destruirlo todo de un solo golpe»[106]. En su autobiografía, publicada en 1963, Man Ray contaba que seis años antes se incluyó *Objeto a destruir*, junto con un montaje de 1917 titulado *Boardwalk* **[125]** en una retrospectiva del primer dadá celebrada en una galería parisiense[107]. Mientras estaba en la sala con Tristan Tzara irrumpieron unos alumnos de la vecina École des Beaux-Arts, tiraron folletos, descolgaron los cuadros de las paredes y luego se marcharon llevándose *Objeto a destruir* y *Boardwalk*. Man Ray corrió tras ellos y vio a uno disparar contra la segunda de estas obras. La recuperó cuando llegó la policía, pero *Objeto a destruir* había desaparecido.

Es un caso interesante de iconoclasia antimodernista metafórica y literal, pero lo más llamativo tiene que ver con la subsiguiente discusión de Man Ray con el empleado de la compañía de seguros. La galería tenía aseguradas las obras expuestas; *Boardwalk* estaba prestada por su propietario. Por la pérdida de *Objeto a destruir*, que aún pertenecía al artista, el experto en seguros propuso reembolsar el

---

Roland Penrose, *Man Ray*, Londres, 1975, pág. 109. El dibujo pertenecía a Tristan Tzara y fue expuesto en 1936 en el Museum of Modern Art de Nueva York con el título *Objeto de destrucción*.

107 Man Ray, *Self Portrait*, Boston y Toronto, 1964, págs. 389-392.

precio de un metrónomo. Man Ray respondió que no se reemplazaba «una obra de arte, un cuadro, por pinceladas, pintura y lienzo». El experto admitió la objeción y accedió, al tratarse de un artista famoso, a pagar en su totalidad la suma asegurada, aunque insinuando que aquella cantidad le permitiría comprar «toda una reserva de metrónomos». Man Ray dijo que así pretendía hacer, pero también le dijo que cambiaría el título por el de *Objeto indestructible,* como hizo en 1958. En cuanto a *Boardwalk,* el experto se ofreció a llenar los agujeros y limpiarlo. El artista alegó que, como objeto dadá, se había vuelto aún más valioso y no debía ser restaurado. Cuando el experto le preguntó por qué, entonces, había presentado una reclamación, Man Ray hizo referencia al propietario y propuso que la aseguradora pagase la cantidad y se quedase con la obra, como se especificaba en el contrato. El asegurador replicó que la compañía no coleccionaba obras de arte y convino en pagar la mitad de la suma. Man Ray concluye el relato aseverando que estaba muy satisfecho por haber «conseguido que algo que no era considerado una obra de arte fuese tan válido como cualquier pintura o escultura legítima»[108].

La suerte de *Objeto a destruir* demuestra que el llamamiento típicamente «iconoclasta» de Man Ray a la destrucción no iba dirigido al público o ya no lo estaba en 1957. Es interesante comparar este hecho con las palabras introductorias del artista a su gran retrospectiva de 1971, celebrada en Rotterdam; declaró que la muestra no iba «dirigida al gran público, ni siquiera a la minoría», sino «ofrecida por una persona solamente a otra persona, a ti, que estás aquí»[109]. En su autobiografía, Man Ray especificó que «en efecto tenía pensado destruir [el *Objeto a destruir]* un día, pero ante testigos, o ante el público en el transcurso de una conferencia»[110]. Su sustitución concordaba con la praxis y la teoría de Duchamp de la «falta de carácter único» del *ready-made,* pero la reclamación a la aseguradora y la modificación del título no lo estaban[111]. Antes bien, el paso de *Objeto a destruir* a *Objeto indestructible* recuerda la observación de Martin Warnke según la cual «todas las partes, aunque hayan combatido y ganado con los medios de la iconoclasia, establecen de inmediato un tabú sobre esos medios, porque hay nue-

---

Ibid., pág. 392. El propietario era el pintor William Copley.

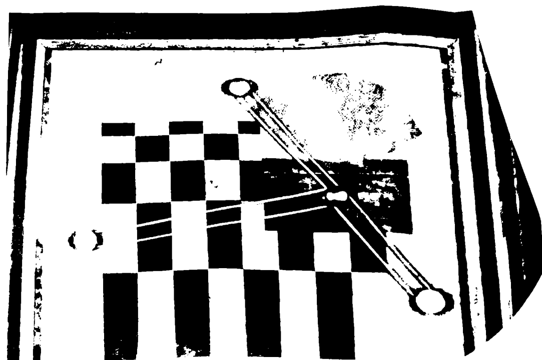
May Ray, «Person to person», en *Man Ray,* catálogo de la exposición, Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam (Rotterdam, 1971, pág. 14).

110 Man Ray, *Self Portrait*, pág. 389.

Véase capítulo 6, pág. 169. En 1920 Man Ray había reemplazado de inmediato una espiral de papel titulada *Pantalla de lámpara* —creada para la inauguración de las galerías de la Société Anonyme en Nueva York y que el conserje había estrujado y tirado «con el resto de la basura»— por una réplica en hojalata pintada de blanco que posteriormente compró Katherine Dreier. Sobre ello comentó en su autobiografía: «Otros artefactos míos han sido destruidos por los visitantes, no siempre por ignorancia ni por accidente sino de forma intencionada, como protesta. Pero he conseguido hacerlos indestructibles, es decir, haciendo duplicados muy fácilmente» *(Self Portrait*, págs. 96-97)







vos signos y símbolos que proteger»[112]. Con Man Ray y otros autores de «objetos dadaístas» tempranos, el «tabú» no se estableció de inmediato, o al menos no se demostró. Pero en los treinta y cinco años que separan la creación de *Objeto a destruir* y la de *Objeto indestructible* los experimentos en un principio más o menos privados pasaron a ser objetos de colección, comercio y estudio, a convertirse en parte del «patrimonio». En este caso concreto, la discusión con la aseguradora deja claro que el consentimiento de esta estuvo condicionado por dos cosas, a saber, el contrato firmado por la galería y el reconocido rango del autor como artista, así que Man Ray debió a la colaboración de toda la esfera del arte la capacidad para «otorgar valor de obra de arte a objetos no considerados como tales»[113].

Esto no supone minimizar las cualidades de Man Ray como artista ni como negociador. Por el contrario, logró ganar dos veces con *Boardwalk* diferenciando su dimensión simbólica (la del «objeto dadá», concebido como un evento o proceso, para el cual la intervención agresiva al estilo de un *happening* representaba un incremento de valor y que exigía una actitud «antirraspadura» hacia la conservación) y su dimensión comercial y patrimonial (la del objeto de colección, para la cual la degradación significaba una disminución de valor). El papel desempeñado en esta evolución por los factores financieros puede traer a la memoria la observación de Octavio Paz de que «la práctica del *ready-made* exige un absoluto desinterés» y la de Duchamp en 1967 de que había hecho «las menos cosas posibles, no como la actitud habitual de hacer tantas como se pueda para ganar todo el dinero posible»[114]. Man Ray pertenecía a la misma generación que Duchamp y era amigo suyo, pero los montajes de Man Ray estaban desde el principio más cerca de los «objetos surrealistas» que de los *ready-mades* «puros», que —es preciso insistir en ello— eran inimitables o mejor dicho irrepetibles como gestos. No obstante, en la década de 1960 se habían acercado algo más, como prueban la edición de la *Fuente* por la galería Schwarz de Milán (en 1964) y la de *Objeto indestructible* por la galería Der Spiegel de Colonia (en 1963).

En la misma extensa entrevista de 1967, Duchamp declaró que no visitaba museos porque dudaba del valor de los juicios en los que se basaba su selección de obras, así que Pierre Cabanne le preguntó por qué había aceptado que todas sus obras estuviesen en un museo; de hecho había colaborado activamente para reunirlas en el Museum of Art de Filadelfia y estaba a la sazón organizando la entrada de su secreta última obra, *Étant donnés: 1.º la chute d'eau, 2.º le gaz d'éclairage (Dado: 1.º la caída de agua, 2.º el gas del alumbrado).* Duchamp respondió que

112 M. Warnke, «Bilderstürme», en *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*, ed. M. Warnke, Frankfurt, 1977, pág. 10.

113 Véase P. Bourdieu, «La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques», *Actes de la recherche en sciences sociales*, núm. 13, febrero de 1977, pág. 9.

114 O. Paz, *Apariencia desnuda*, pág. 37; *Ingénieur du temps perdu*, pág. 166.

había «cosas prácticas en la vida que uno no puede detener» y que podía haberlas desgarrado o roto; eso habría sido un gesto idiota»[115]. Mencionaba por tanto la posibilidad de la destrucción física de sus propias obras como medio de combatir su homologación institucional, pero solamente para rechazarla como falta de inteligencia, un juicio que concuerda con la habitual condena del «vandalismo» y con la apreciación de *L.H.O.O.Q.* por Tinguely como más *spirituel.* La referencia a las «cosas prácticas de la vida» corrobora el interés histórico-artístico de situaciones —tales como la que siguió al ataque contra las inhabituales obras de Man Ray— en las cuales las concepciones del arte de vanguardia se enfrentan con autoridades extrínsecas. Las contradicciones que hacen manifestarse entre teoría y praxis se deben muchas veces a la negación del interés económico que durante largo tiempo ha sido esencial a la definición de cultura, especialmente en la tradición «independiente» opuesta al arte «oficial» y «comercial»[116].

Surge una evidente paradoja, o al menos dificultades, para las personas sin fortuna privada que cultivan el desinterés en lo profesional; Duchamp había renunciado explícitamente en 1913 a vivir de lo recaudado con su arte. Cuando no iban acompañadas de nuevos medios de financiación, las innovaciones «radicales» dirigidas contra la naturaleza de la obra de arte como algo material y vendible mostraban tendencia a favorecer encubiertos retornos del reprimido estatus de mercancía de la obra, por ejemplo mediante el reembolso de las cantidades aseguradas. En casos extremos, se puede incluso sospechar que se cometió o provocó una destrucción con ese fin, con lo cual, de manera perversa, los ataques contribuyeron al reconocimiento —en el sentido en que lo entiende Man Ray— de los objetos como forma de arte[117]. Estas equivocaciones y ambigüedades se vieron facilitadas por el hecho de que la eliminación de normas estéticas poseedoras de validez general hizo que la evaluación del estado de conservación de una obra de arte resultara particularmente arbitraria. Se podría aplicar sin dificultad a las artes visuales la primera estrofa de un poema de D. J. Enright titulado «Vandalismo»: «Como el objeto en cuestión es un poema moderno / —afirmó ayer un portavoz de la policía— / es difícil decir si ha sido dañado / o no, o cuánto»[118]. Concedamos que las destrucciones programadas sean excepcionales, pero apuntan a la conclusión, más amplia, de que el «vandalismo» antimodernista es tal vez una contrapartida no solamente lógica sino también necesaria a la «iconoclasia» antitradicional modernista.

Ingénieur du temps perdu, pág. 124.

Véase Bourdieu, «La production de la croyance», págs. 4-5.

Para un caso de este tipo, sobre el cual me informó Oskar Bätschmann, véase D. Gamboni, *Un iconoclasme moderne. Théories et pratiques contemporai es du vandalisme artistique*, Zúrich y Lausana, 1983, págs. 103-104.

118 Publicado como uno de los «Two poems by D. J. Enright» en *London Review of Books*, XIII/17, 12 de septiembre de 1991, pág. 7

14

Confundir arte con basura

La escasez y la pobreza de las razones que se aducen para el ataque contra el arte (en particular el arte moderno) se deben menos a la ausencia de motivos que a la ilegitimidad de estos. Este problema lo suelen resolver el anonimato y el silencio. Otra solución, sin embargo, resulta ser más económica en el sentido de que afirma el ataque al tiempo que exonera al atacante: es la explicación según la cual una obra no ha sido dañada intencionadamente sino por equivocación, porque se ha confundido con otra cosa. Como veremos, este tipo de historia, por lo general, es casi un relato estereotipado y comparte la lógica agresiva de los chistes. Aunque no se puede descartar del todo la posibilidad de que semejante acontecimiento tenga lugar realmente, posee también notables similitudes con temas importantes de la teoría del arte y de las técnicas de crítica social.

Video Blind Piece

Durante la «crisis iconoclasta» ocasionada por la Exposición Suiza de Escultura de 1980 en Bienne, el anonimato de las intervenciones destructivas se quebró por una vez; ya he mencionado que la identidad revelada no tenía nada que ver con el estereotipo del «vándalo»[1]. Esta contradicción, sin embargo, no condujo a poner abiertamente en duda la interpretación vigente de los hechos porque, en este caso, se consideró que la destrucción había sido consecuencia de una equivocación y no de un intención maliciosa. Como descubriremos, esta explicación formaba a su vez parte de la crítica general de las obras exhibidas, pero el hecho de que, a pesar de sus debilidades, la mantuvieran todas las partes implicadas es

---

[1] Véase capítulo 9.





126. Gérald Minkoff, dibujo de 1978 para su *Video Blind Piece*, de 1980, reproducido en el catálogo de la Exposición Suiza de Escultura de Bienne, 1980.

otra prueba del tabú que pesa sobre la iconoclasia y del potencial peligro que representa el reconocimiento de su verdadera naturaleza[2].

El objeto de la «equivocación» fue una obra titulada *Video Blind Piece*, de Gérald Minkoff, un artista nacido en 1973, que vivió en Ginebra y murió en 2009. En el catálogo de la muestra estaba representada por un dibujo **[126]** y explicada por el autor como sigue: «Para un improbable lector. Esta obra se compone de catorce tubos de televisión agotados, enterrados en el suelo con las pantallas hacia arriba. VIDEO significa "veo" en latín y se traduce aquí al braille, el alfabeto de los ciegos, en catorce puntos»[3]. *Video Blind Piece* medía cuatro metros por catorce y de sus características semióticas se puede deducir que su «improbable lector» ten-

[2] Para una versión y un análisis más detallados de este caso y transcripciones de la correspondencia relacionada con él, véase D. Gamboni, *Un iconoclasme moderne. Théories et pratiques contemporaines du vandalisme artistique*, Zúrich y Lausana, 1983, págs. 69-84, 109-112.

[3] *7e exposition suisse de sculpture Bienne / 7 Schweizer Plastikausstellung Biel 1980*, catálogo de la exposición, Bienne, 1980, pág. 96.

na que ser un gigante ciego de unos nueve metros de estatura, poseedor de una onsiderable sensibilidad táctil —las pantallas apenas sobresalían— e informado de la presencia de un mensaje en aquel inesperado lugar. Al visitante de estatura media, que tenía la suerte de gozar de vista y un ejemplar del catálogo, le proponía una complejo y divertido conjunto de paradojas relativas a la comunicación visual. Por el contrario, era poco probable que el «espectador involuntario» percibiera gran cosa de ellas, ya que el rótulo colocado en sus proximidades contenía únicamente el nombre del artista, el título de la obra y el número de catálogo. Sin embargo, los fallos y accidentes en la comunicación fueron teóricamente bien acogidos por Minkoff, que concluyó una breve presentación de su actividad afirmando que «la perspectiva más favorable» para la serie de la que formaba parte la obra era la de la anamorfosis y que también era «bien recibido» el «malentendido»[4].

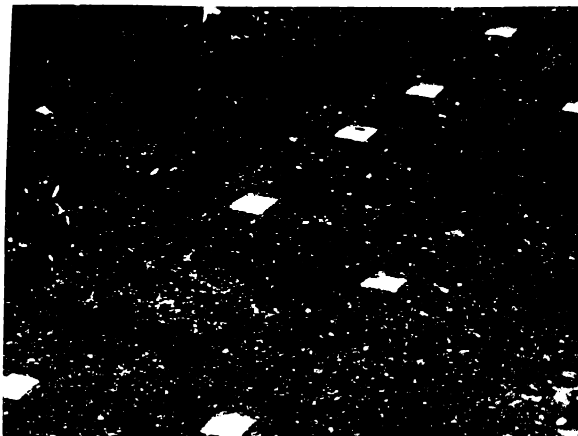
Para permitir otras vistas aparte de las «anamórficas», se situó *Video Blind Piece* cerca de un camino más alto y de la escuela recientemente edificada. La construcción había sufrido retrasos, con lo cual el terreno circundante aún estaba por nivelar y sembrar de césped cuando Minkoff instaló los tubos de televisión una semana antes de la inauguración, que tuvo lugar el 31 de mayo de 1980. El 5 de junio, un concurso sobre la exposición publicado en un periódico local mencionó *Video Blind Piece* y reprodujo una vista parcial desde arriba **[127]**. El 19 de junio, el artista volvió allí para tomar fotografías. Encontró el suelo terminado, pero ni rastro de su obra. En una carta escrita al día siguiente, los organizadores de la muestra explicaron que el 16 de junio, «por una concatenación de desdichadas circunstancias», los tubos de televisión habían sido retirados y destruidos por orden del jardinero responsable de los terrenos, Oskar Fischer, y que ellos habían requerido al perpetrador de aquella «equivocación» que buscara otras pantallas para que Minkoff pudiera «recuperar su sitio lo antes posible». El artista respondió que no podía rehacer su obra ni «tolerar duplicado alguno», ya que había instalado *Video Blind Piece* «especialmente en el terreno indicado a tal efecto» y era «original y único»; reclamó el pago del valor asegurado (14.000 francos suizos), el reembolso de los gastos de viaje y una indemnización de 5.000 francos[5]. Sin embargo, el mismo día el jardinero puso el siguiente anuncio en el *Bieler Tagblatt*, junto con su nombre y dirección: «Se necesitan con urgencia 14 tubos de televisión viejos (formato uniforme 59 x 29) para restaurar una escultura de la exposición de escultura, no reconocida como tal y por esa razón tirada al basurero»[6]. Este anuncio atrajo la atención de los medios y entre el 27 de junio y el 2 de julio se contó la historia en tres periódicos de ámbito nacional, el popular tabloide

---

Ibid., pág. 96.

Carta de 20 de junio de 1980 de Pierre enoit (FSE) a Gérald Minkoff; carta de 25 junio de G. Minkoff a P. Benoit, publicadas en D. Gamboni, *Un iconoclasme moderne*, pág.

Bieler Tagblatt, 25 de junio de 1980.



Video Blind Piece, de Minkoff, detalle de las pantallas de televisión enterradas en el suelo, en una fotografía publicada en la prensa el 5 de junio de 1980.

Blick, *La Suisse* de Ginebra y el *Tages-Anzeiger* de Zúrich La primera, un artículo titulado «Obra de arte tomada por basura: ¡a la porra!», reproducía el anuncio y citaba una declaración del jardinero: «No soy ningún zoquete; por el contrario, incluso el arte provocador me atrae. Todo ha sido una equivocación. Como las pantallas de televisión se habían ensuciado y algunas estaban rotas por las tormentas, supuse que eran material de desecho del colegio nuevo de al lado... o creaciones de los alumnos, que se habían reído de la exposición con obras suyas propias»[8]

El anuncio dio lugar también a muchos ofrecimientos de tubos de televisión viejos. El 7 de julio, tras intercambiar unas cuantas cartas y llamadas telefónicas, el artista escribió a los organizadores —a quienes consideraba sus «únicos interlocutores en este asunto»— que estaba «dispuesto, no a reconstruir un duplicado

«Kunstwer sah aus wie Kehricht: weg damit!», *Blick*, 27 de junio de 1980; «Un jardinier... inculte», *La Suisse*, 28 de junio de 1980; Marcel Schwander, «Kunstmissverständnis eines Landschaftsgärtners. Blind für Blin enschrift», *Tages-Anzeiger*, 2 de julio de 1980; véase también Je. Claude Nicolet, «Salut l'artiste!», *Coopération*, 3 de julio de 1980.

«Kunstwerk sah aus wie Kehricht».

(una cuestión de ética) sino a ejecutar una pieza análoga, *Video Blind Piece n.º 2*» a condición de que se le pagase la mitad de sus requerimientos anteriores y se anunciase la nueva instalación en la prensa local, en *La Suisse* y en el *Tages-Anzeiger*[9]. Pero el jardinero quería arreglar la cuestión financiera con su seguro, de modo que le pidieron a Minkoff que iniciara la ejecución antes de ser indemnizado, una propuesta que él rechazó «para evitar toda disputa o malentendido posterior»[10]. Los organizadores notificaron a Fischer que le estaban trasladando la responsabilidad «por todas las consecuencias que se originen en el lamentable incidente», pero el jardinero negó toda responsabilidad de ese género por una «equivocación» que, explicó, podría haber tenido cualquiera porque «la obra de arte no estaba indicada como tal, la materia prima no estaba procesada, la ubicación era una obra de construcción y había más desechos de construcción (disculpen la expresión) tirados por allí más o menos al azar»[11]. El artista contrató a un abogado a cuyo juicio los organizadores, en realidad, no se creían la «equivocación». El seguro del jardinero mantuvo esta explicación e impugnó el valor de la obra y la imposibilidad de reconstituirla, pero con todo ofreció una cantidad de 4.000 francos para «despachar el asunto». El artista la rechazó, contra el consejo de su abogado. A partir de este punto ya no hubo ninguna novedad.

Si la versión del jardinero es correcta, se trata de un caso en el que una combinación de forma, lugar y circunstancias hizo posible que una obra de arte fuese confundida no solamente con otra cosa sino en concreto con basura, de modo que fue destruida por error. Si no lo es, la retirada de *Video Blind Piece* fue una temprana y especial contribución a la destrucción de obras de arte de la ESE 1980, una contribución en la cual la violencia fue ejercida por poderes y bajo pretexto de malentendido. De hecho, la mayoría de las claves hablan en favor de la eliminación consciente. Aunque el rótulo ya hubiera desaparecido cuando intervino el jardinero, las inclemencias del tiempo hubieran degradado la apariencia de la obra y hubiera habido otros objetos tirados por allí, habría sido difícil tomar catorce pantallas de televisión colocadas siguiendo un dibujo geométrico por «desechos de construcción», más aún teniendo en cuenta que el jardinero sabía de la exposición y estaba informado —según los organizadores— de que había que sembrar a mano esa parte del terreno a causa de la obra de Minkoff. En vez de dar más credibilidad a la equivocación, su alusión a unos artefactos espontáneamente añadidos «para reírse de la exposición» [79] refuerza esta sospecha, al igual que su

---

Carta de 7 de julio de 1980 de G. Minkoff a P. Benoit, publicada en Gamboni, *Un iconoclasme moderne*, pág. 111.

10 Carta de 11 de julio de 1980 de P. Benoit a G. Minkoff; G. Minkoff a P. Benoit; publicadas *ibid.*, págs. 111-112.

11 Carta de 18 de julio de 1980 de P. Benoit a O. Fischer; O. Fischer a P. Benoit; publicadas *ibid.*, pág. 112.

irónico «disculpen la expresión» o el argumento de que se había negado a colaborar con los periodistas porque era probable que trataran a Minkoff «como un medio artista, un cuarto de artista, o alguien totalmente insignificante»[12]. Según Minkoff, lo que pasaba era que el jardinero se había vengado en *Video Blind Piece* de los daños causados por la instalación de esculturas en su propia obra, la preparación del terreno que rodeaba la nueva escuela[13]. De ser así, el conflicto provocado por la simultaneidad accidental de dos usos del mismo emplazamiento no hizo sino agudizar la oposición entre actividad artística y mecánica, así como la rebelión contra la desigualdad de la evaluación de ambas que hemos observado en la recepción general de la muestra[14]. Minkoff pensaba que su obra constituía un perfecto chivo expiatorio porque era relativamente fácil de eliminar, parecía menos valiosa que otras, podía tolerar la idea de un «equivocación» y resultaba particularmente «perturbadora». Hay que añadir que, en el contexto de la ESE 1980, el carácter de la «materia prima no procesada» de *Video Blind Piece* hacía de ella el ejemplo más cabal de lo que la gente como el conserje de la escuela denunciaban como algo que no era arte. Si fue destruida a propósito, entonces la explicación de que fue eliminada por error no pudo ser simplemente una excusa inventada para eludir la responsabilidad, sino que fue sin duda una manera especialmente eficaz de desenmascarar algo que se consideró un fraude. Tratando una supuesta obra de arte como basura y aparentando que lo había hecho de buena fe, el jardinero «probaba» que una obra como aquella podía ser tomada por basura y por tanto «merecía» en cierto modo ser tratada como tal, condensando en un único gesto juicio, condena y ejecución. Visto a esta luz, el anuncio que hizo público el asunto e impuso su versión fue una obra maestra de pseudoingenuidad y provocación, y la propuesta misma de reconstituirla poseía una dimensión «iconoclasta», ya que implicaba que no había nada más fácil y que «un jardinero podía hacerlo».

La negativa del artista atestiguaba esta violencia, como su exigencia de que los periódicos que habían relatado el «percance» anunciaran la reposición de la obra. Desde luego, habría otras razones para sus reacciones; la ocultación del interés financiero desempeñó en sus declaraciones y en su conducta un papel simétrico al de la iconoclasia para el jardinero. La insistencia de Minkoff en el carácter irreemplazable de *Video Blind Piece* recuerda los argumentos de Man Ray y Richard Serra. La debilitó la alusión al interés de los compradores en la obra (que habrí supuesto la reinstalación) y, hasta cierto punto, el proyecto mismo de una *Vide Blind Piece n.º 2* «análoga». Además, varias ambigüedades cronológicas y matemá ticas en la estimación del valor y las indemnizaciones demuestran que el artista vi

---

Entrevista con el autor, Bienne, 19 de agosto de 1981.

13 Entrevista con el autor, Ginebra, 25 de agosto de 1981.

14 Véase capítulo 9.



EXPOSITION SUISSE DE SCULPTURE A BIENNE

Un jardinier... inculte

128. «Un jardinero.. inculto», artículo aparecido en el periódico *La Suisse* de Ginebra (28 de io de 1980).

también en el «incidente» una posibilidad de convertir su desaparecida obra en un dinero inesperado.

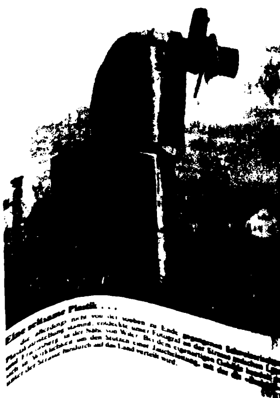
En cuanto a los organizadores, es evidente que nada temían más que la publicidad, nunca cuestionaron abiertamente la hipotética «equivocación» e hicieron todo cuanto estuvo en su mano para promover la reconstrucción —es decir, ocultar lo sucedido— aun antes de consultar a Minkoff. El silencio que la prensa local mantuvo sobre el asunto, aparte de la declaración-anuncio de Fischer, es muy revelador de las presiones que indudablemente ejercieron. Su defensa del artista estuvo por tanto lejos de ser incondicional. El secretario de la exposición, en concreto, declaró que «uno no puede guardar rencor a unos obreros que no saben nada de arte» y que «esto tenía que pasar, dado lo que algunos artistas hacen hoy»[15]. Esta actitud es típica del desganado apoyo que brinda al arte «vanguardista» una parte de quienes están profesional o semiprofesionalmente obligados a expresar su solidaridad con él, una ambigüedad que puede equivaler a una icono-

HORLOPOTIN à l'Exposition suisse de sculpture



...il y a trois machins comme ça le long du Pasquart et on ne les trouve pas dans le catalogue... et pourtant ça... ça représente quelque chose!!!

Horlopotin en la Exposición Suiza de Escultura, caricatura sin firma, del *Journal du Jura* (16 de junio de 1980).



130. «Una extraña escultura...», del *Bieler Tagblatt* (27 de agosto de 1980).



clasia latente y extenderse a dar encubierta aprobación —cuando no aliento— a las degradaciones. El matiz de *Schadenfreude* [alegría por el mal ajeno] fue infundible en la prensa, que insistía en la ingenuidad del «honrado jardinero» para poner más de relieve lo inevitable de su «equivocación». Esto podía hacerse de forma implícita, como en *La Suisse,* que se burlaba del «jardinero inculto» pero comparó la fotografía de una gran caja de madera que formaba parte de una obra de Fritz Ruenzi con la de una heladería cerrada, con el comentario «El arte y el azar» **[128]**[16]. Sin mencionar el «incidente», la prensa local confirmó también su relevancia para la recepción de la ESE 1980. Hemos visto que ya cinco semanas antes de la inauguración el *Journal du Jura* había abordado el tema de la falta de diferencia entre el arte moderno y el no-arte en relación con Tinguely[17]. Este tema fue explotado repetidas veces con posterioridad, siempre bajo el disfraz del humor y generalmente en caricaturas. El 16 de junio, el mismo día de la destrucción de *Video Blind Piece,* el mismo periódico mostraba a dos habitantes «normales» de Bienne junto a una cabina telefónica; uno tiene un catálogo de la exposición abierto y el otro dice: «... hay tres cosas como eso por el Pasquart y no aparecen en el catálogo... Y sin embargo, eso... ¡¡¡eso representa algo!!!» **[129]**[18]. El 8 de agosto reproducía una obra de Édouard Delieutraz consistente en un bidón de aceite pintado y preguntaba «¿cubo de basura o escultura?»; como era de esperar, el bidón estaba lleno de basura. Y el 27 de agosto de 1980, tres días después de la clausura de la muestra, el *Bieler Tagblatt* publicó con el título «Una extraña escultura...» una fotografía de la pieza de conexión de una tubería para rociar de estiércol los campos **[130]**.

Los *ready-mades* reciprocados

Al parecer, solo en el siglo XX se dieron las condiciones para que las historias sobre obras de arte confundidas con otra cosa fueran creídas o ciertas. Todas esas condiciones se derivaban, en un alto grado, de la autonomía del arte, que permitió el desarrollo de grandes diferencias en el conocimiento y la opinión sobre lo que era arte o debía tenerse por tal, así como el cuestionamiento sistemático de la línea que existe entre arte y no-arte. Los esfuerzos por reducir esas diferencias y la institucionalización de la vanguardia contribuyeron aún más a poner en contacto unos objetos que requerían una rara competencia para ser considerados obras de arte y unas personas que carecían de esa competencia y, por lo general, no tenían interés por ella.

«Un jardinier... inculte».
Veáse capítulo 9, págs. 239-241.
18 «Horlopotin à l'Exposition suisse de sculpture».

Comprensiblemente, este síntoma accesorio del arte moderno perdonaba generalmente a la arquitectura, a la pintura y a las artes gráficas (en la medida en que estos géneros tradicionales seguían siendo válidos). Podemos citar el caso especial de un edificio posmoderno diseñado por el arquitecto neoyorquino James Wines para unos grandes almacenes de Houston, Texas, cuyo aspecto ruinoso un inspector del estado no creyó que hubiera sido producido intencionadamente y lo registró oficialmente —eso dicen— como debido a «daños producidos por un huracán»[19]. Otro caso notable es el que cuenta Igor Stravinsky en su biografía: durante la I Guerra Mundial, los funcionarios de aduanas de Chiasso le habían impedido entrar en Suiza un retrato suyo obra de Picasso; dijeron que el dibujo «no era un retrato, sino un plano»; finalmente llegó a París por valija diplomática[20]. Este error, que sin duda fue genuino, se basaba en la conjunción de la transgresión de las convenciones miméticas, propia de Picasso, y la tendencia profesional de los funcionarios de seguridad a ver «lo nuevo con recelo y desconfianza», tendencia agravada por el común temor a los espías y los escritos secretos[21].

A la inversa, la historia de la escultura, el *object art* y en especial el *ready-made* está llena de anécdotas de este tipo. Esto es completamente lógico, pues la revolución del *ready-made* consistió en transferir el arte del objeto al contemplador: el artista por una parte, el espectador por otra. Esto no fue más que una conclusión radical extraída del hecho, ejemplificado por los funcionarios de aduanas, de que uno encuentra lo que está buscando, pero aumentó considerablemente la dependencia respecto del contexto para interpretar obras creadas según este principio. En cierta medida, la falta misma de diferencia entre arte y no-arte figuraba entre los propósitos liberadores de la «iconoclasia» vanguardista, como se expresa en la observación de *The Blind Man* sobre «fontanería y puentes» o en el artículo de Ferdinand Léger sobre «La estética de la máquina» de 1924: «Muchos individuos serían sensibles a la belleza de los objertos corrientes, *sin intención artística,* si la idea preconcebida del *objet d'art* no fuera una venda en sus ojos... La belleza está por doquier, en la colocación de vuestras cacerolas, en la pared blanca de vuestra cocina, más quizá que en vuestro salón del siglo XVIII o en el museo oficial»[22]. Cuarenta años después, George Brecht, artista de Fluxus, organizó «eventos» *minimal*

V. L. Allen, «Toward an understanding of the hedonic component of vandalism», en Claude-Lévy Leboyer (ed.), *Vandalism: behaviour and motivations,* Ámsterdam, Nueva York y Oxford, 1984, págs. 77-89 (pág. 82).

[20] Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, París, 1935, págs. 147-148; *Igor Strawinski* (Roma, 1917, lápiz), reproducido en Christian Zervos, *Pablo Picasso*, III, París, 1949, pág. 10, núm. 24.

[21] Véase capítulo 8, pág. 215.

[22] F. Léger, «L'esthétique de la machine», *Bulletin de l'effort moderne,* 1, núms. 1-2, enero-febrero de 1924, pág. 5, cit. de William A. Camfield, *Marcel Duchamp / Fountain,* Houston, 1989, pág. 65.



de los cuales puede que quienes participaron en ellos ni se enteraran y eligió sus objetos «porque existían y podían pasarse por alto con facilidad»[23].

Dieter Daniels ha aducido de forma convincente que los *ready-mades* eran primordialmente —en las propias palabras de Duchamp— «un experimento totalmente privado» y que su lugar era el entorno privado del piso o del estudio, donde nadie excepto el artista podía decir qué objetos eran *ready-mades* y cuáles no [131][24]. Esto valía también para la dimensión «inconoclasta» de dichos objetos, como Duchamp dejó claro en 1961 en el curso de un debate público; Robert Rauschenberg le preguntó: «Así pues, ¿usted quiere destruir el arte para toda la humanidad?», y él respondió: «No, solamente para mí mismo»[25]. Cuando se expusieron por primera vez, los *ready-mades* resultaron estar «impregnados contra la atención» a la manera de los monumentos tradicionales, si bien por razones diferentes. En 1916 figuraron unos pocos en dos exposiciones de grupo en Nueva York. En la *Exhibition of modern art* de las galerías Bourgeois, Duchamp los colgó en un perchero a la entrada y observó divertido que nadie reparaba en ellos porque los vistantes pensaban que eran cosas que la gente se había olvidado[26]. En cuanto a *Farmacia*, una estampa barata a la que había añadido dos pequeñas marcas en rojo y verde en 1914 y que presentó en la muestra *Jean Crotti, Marcel Duchamp, Albert Gleizes y Jean Metzinger* de la galería Montross, fue elogiada por un crítico que la describió como «un delicado y muy reconocible paisaje»[27] Un año después se denegó a *Fuente* la inclusión en la primera muestra de la Sociedad de Artistas Independientes. Duchamp era uno de los miembros fundadores y había presentado el urinario bajo el seudónimo de «R. Mutt» como prueba de su proclamado principio de que cualquier cosa que enviaran «artistas de todas las escuelas... será incluida»[28]. La *Fuente* provocó una batalla con la junta directiva y al final fue rechazada por los motivos de que no era arte y de que era indecorosa. La preocupación por la incipiente reputación de los Independientes y la sospecha de

---

[23] John Tanock, «The influence of Marcel Duchamp», en *Marcel Duchamp*, catálogo de la exposición por A. d'Harnoncourt y K. McShine, Museum of Modern Art, Nueva York; Philadelphia Museum of Art, Filadelfia (reimpr. Múnich, 1989), págs. 159-178 (pág. 173).

[24] Dieter Daniels, *Duchamp und die anderen: der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*, Colonia, 1992, págs. 170, 208; la cita es de anónimo, «Artist Marcel Duchamp visits U-Classes, exhibits at Walker», *Minnesota Daily*, 22 de octubre de 1965.

[25] Simon Watson Taylor, «Ready-made», en *Art and Artists*, 1/4, julio de 1966, pág. 46, cit. de Daniels, *Duchamp und die anderen*, pág. 216.

[26] Marcel Duchamp, *Lettres à Marcel Jean*, Múnich, 1987, pág. 77; Serge Stauffer, *Marcel Duchamp, ready-made!*, Zúrich, 1973, pág. 52; Camfield, *Marcel Duchamp*, pág. 17; Daniels, *Duchamp und die anderen*, pág. 175. El catálogo de la exposición mencionaba solo «Dos ready-mades».

Anónimo, «More modernists at Montross», *American Art News*, XIV, num. 27, 8 de abril de 1916, pág. 5, cit. de Daniels, *Duchamp und die anderen*, pág. 175.

[28] Anuncio titulado «The Society of Independent Artists, Inc.», sin fecha (1917), Camfield, *Marcel Duchamp*, pág. 19.

que todo el asunto era una broma desempeñaron seguramente un papel en esta decisión; Beatrice Wood rememoraba el siguiente intercambio entre George Bellows y Walter Arensberg: «¡Es grosero, ofensivo! Hay algo que se llama decencia – Solo en los ojos del que mira. Olvidas nuestras normas»[29]. Duchamp dimitió de la Sociedad y renunció a exponer durante muchos años. La *Fuente* quedó primero escondida detrás de una mampara; luego Duchamp se la llevó de la sala y supuestamente la compraron Walter y Louise Arensberg, que según parece no llegaron a exhibirla en su apartamento y acabaron por perderla[30].

Hans Richter, amigo y coetáneo cercano de Duchamp, consideró en 1964 que una vez habían hecho su inicial y escandalosa declaración, el «contenido artístico o antiartístico» de los *ready-mades* quedaba «reducido a nada» y se podía «tirarlos, meterlos en algún almacén o devolverlos a sus funciones normales»[31]. Fue el año de la edición de la galería Schwarz, pero la recomendación de Richter concordaba con la suerte originaria de la mayoría de los *ready-mades*. Ni Duchamp ni sus devotos coleccionistas los habían tenido por obras que hubiera que conservar y, como observó Duchamp, los «originales» de nueve de los dieciséis objetos enumerados en la *Boîte-en-valise* de 1941 habían desaparecido, entre ellos todos los *ready-mades* «puros», con la sola excepción del *Peine* de 1916. Según Duchamp, su hermana y su cuñada tiraron la *Rueda de bicicleta* de 1913 y el *Escurrebotellas* de 1914 cuando limpiaron y vaciaron el estudio parisiense del artista a su marcha a Nueva York, aunque pidió a Suzanne que escribiera un letrero en el botellero para «convertirlo en un *ready-made* en la distancia». Tal vez la carta llegó demasiado tarde[32]. Como ya hemos indicado, estos «originales» perdidos fueron reemplazados cuando hizo falta por piezas similares pero no necesariamente idénticas. Así sucedió, por ejemplo, con *En previsión del brazo roto,* de 1915 **[132]**, que se reencarnó treinta años después para una retrospectiva de la obra de los tres hermanos Duchamp en Yale, donde se exhibió colgado del techo como su reproducción en la *Boîte-en-valise*. George Heard Hamilton, que colaboró en la organización, contaba pasado el tiempo que cuando la «pequeña exposición fue de gira, un conserje de un museo de Minnesota, al invierno siguiente, la confundió con una

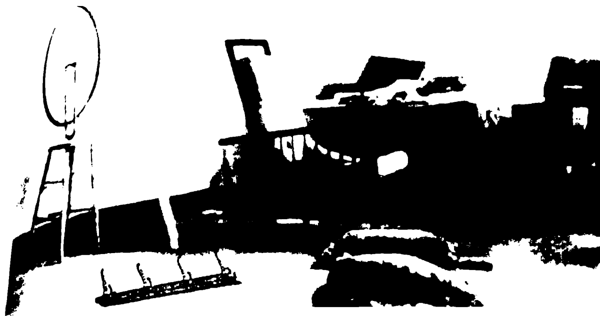
Beatrice Wood, *I shock myself,* Ojai, Calif., 1985, pág. 30, cit. de Camfield, *Marcel Duchamp,* pág. 25.

[30] Camfield, *Marcel Duchamp*, págs. 33, 60.

Hans Richter, *Dada: art and anti-art*, Nueva York, 1965 (ed. original, Colonia, 1964), pág. 208, cit. de *Marcel Duchamp*, pág. 100.

[32] Carta de M. Duchamp a Suzanne Duchamp, fechada «hacia el 15 de enero [de 1916]», publicada en Francis M. Naumann, «Affectueusement, Marcel: ten letters from Marcel Duchamp to Suzanne Duchamp and Jean Crotti», *Archives of American Art Journal*, XXII/4, 1982, pág. 5; *Ingénieur du temps perdu*, pág. 79.





131. Fotografía de la *Boite-valise* de 1941-1942 que muestra el estudio de Marcel Duchamp en la Calle 67 Oeste, 33, de Nueva York, *c.* 1917-1918, con dos *ready-mades*, *Rueda de bicicleta* (copia de 1916) y *Trampa* (1917). Philadelphia Museum of Art.





133. Meret Oppenheim, *Mi niñera*, 1936, zapatos con volantes de papel y atados con cuerda sobre un plato de metal ovalado. Moderna Museet, Estocolmo.

pala, y con razón, y se fue a quitar nieve, lo que fue nada beneficioso para la inscripción de Duchamp»[33]

Siempre y cuando *En previsión del brazo roto* no estuviera colgado del techo cuando fue transformado en un *ready-made* recíproco, podemos estar ante un posible caso de malentendido. Y es que, una vez se les da publicidad, hasta los *ready-mades* requieren unas condiciones especiales para ser tomados por objetos corrientes. Los autores potenciales favoritos son profesionales relacionados con el contexto físico de la conservación y la exhibición pero no con funciones culturales. Jardineros y policías en el exterior, porteros y limpiadores dentro de los edificios se sitúan en primer plano porque sus tareas implican la identificación y retirada de cosas degradadas o fuera de lugar. No hace falta decir que por las mismas ·azones puede ocurrir que se sientan irritados por objetos con los que se topan nvoluntariamente y tengan excusas también *ready-made*, confeccionadas, para :liminarlos. Los sitios que más se prestan a las equivocaciones reales o fingidas son

G. H. Hamilton, « roken arm?», *rt and Artis* ·ágs. 29-31 (pág. 29).

los marginales o ambiguos, tales como parques, almacenes, ubicaciones improvisadas o provisionales y medios de transporte. El conflicto entre los terrenos de la escuela y los de la exposición en el asunto del *Video Blind Piece* era perfecto, evidentemente, pero los lugares públicos en general son buenos. El *Arco inclinado* estaba anclado con demasiada solidez en la infraestructura de la Federal Plaza para que alguien lo quitara de allí alegando que lo había tomado por otra cosa, pero un representante de una junta local declaró durante las audiencias de 1985: «Mucha gente incluso se queda perpleja cuando se le dice que esa gran estructura metálica no es un trozo de material de construcción sobrante sino una obra de arte»[34]. El peso por sí solo tal vez no fuera suficiente, como demuestran dos ejemplos de esculturas que robaron para cortarlas y reutilizarlas como metal, una en Holanda en 1979 y la otra —una obra de diez toneladas del estadounidense Richard Nonas, valorada en 300.000 dólares y vendida por 4.350 a un chatarrero— en los alrededores de Łódź en 1994[35]

Cuando se recibió para una exposición el objeto surrealista de Meret Oppenheim *Mi niñera*, de 1936 **[133]**, se creyó que la cuerda que ataba los zapatos de mujer como un pollo formaba parte del embalaje y por tanto la quitaron[36]. En el curso de los preparativos de otra muestra en Bayona, en 1989, un empleado del Musée Bonnat tiró a la basura un trozo de tela a rayas blancas y rojas que formaba parte de una obra de Daniel Buren; un conservador lo recuperó en el último momento[37] Tampoco aquí la información publicada permite un examen crítico del argumento de la «equivocación». Por el contrario, hubo claramente una intención maliciosa en un caso que combina destrucción como arte y destrucción de arte. A su llegada a París en 1959, el artista sueco Erik Dietman empezó a subir a su habitación del Hotel Carcassone «basura de todas clases» y a ordenarla de acuerdo con el principio «recoge, tómate una cerveza, rompe, reúne más materiales, recoge, tómate una cerveza, rómpelo todo, etc.». En junio de 1962, la directora del hotel, la señora Bénèche, aprovechando una ausencia temporal de Dietman, tiró todo lo que había acumulado; Dietman declaró más tarde que su primera impresión fue como si le hubieran robado su obra, pero que luego se sintió «liberado de todas aquellas cosas»[38].

Paul Goldstein, cit. en C. Weyergraf-Serra y M. Buskirk, *The destruction of «Tilted arc»: documents*, Cambridge, Mass., y Londres, 1991, pág. 128.

[35] Anónimo, «Kunstwerk van f. 50.000 op schroothoop», *Het Parool*, 11 de octubre de 1979; A.F.P., «Kunstwerk als schroot verkocht», *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 30 de mayo de 1994.

[36] Wilhelm Stebler, «Technische Auskünfte von Künstlern», *Maltechnik l. Restauro. Internazionale Zeitschrtift für Farb- und Maltechniken, Restaurierungen und Museumsfragen. Mitteilungen der IADA*, XCI, enero de 1985, págs. 19-34 (pág. 22).

[37] «Buren sauvé des poubelle», *Libération*, 15-16 de abril de 1989.

Erik Dietman, Enstöring fis ar stör, entre lard et l'art, catálo o de la exposición por Olle Granath, Moderna Museet, Estocolmo (Estocolmo, 1937), págs. 27, 70-71

Las «equivocaciones» que afectan a Joseph Beuys tienen especial interés por lo que atañe al problema del estatus de sus obras. En 1979, en una entrevista con Bernard Lamarche-Vadel, Beuys definió claramente sus objetos como «documentos dejados por [sus] acciones» y «herramientas que permiten la reconstitución de esas acciones». Al preguntársele por el «fetichismo» que los rodea, respondió: «La gente aprehende esos objetos de maneras muy distintas dependiendo de que sean coleccionistas, conservadores o marchantes, por ejemplo. Todo el mundo puede hacer lo que quiera. Una vez han salido de mis manos, son libres...»[39]. Sin embargo, pocos años antes un «incidente» demostró que las «huellas» de sus acciones se habían convertido en obras de arte por derecho propio y que su disponibilidad estaba limitada a las intervenciones valorizadoras de miembros del mundo del arte. El Von der Heydt-Museum de Wuppertal (Alemania) había organizado una exposición titulada *Realidad – Realismo – Realidad*, que sería itinerante de octubre de 1972 a diciembre de 1973. Estaba dedicada a la «historia de las realidades en el arte no manipuladas ni ajustadas» y se proponía mostrar, basándose en obras de Duchamp, Warhol y Beuys, «la transformación de esta relación con la realidad en ritos de encantamiento mágico-emocionales y en un arte-objeto a modo de reliquia»[40]. Hay que recordar de paso que, en 1964, Beuys había puesto el título de *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überwertet (El silencio de Marcel Duchamp es sobrevalorado)* a una acción que él entendía como una «condena de la idea de Duchamp de antiarte» porque, para él, «lo anti» solamente podía referirse a «la idea tradicional de arte»[41]. Entre las obras de Beuys presentes en la muestra estaban tres objetos prestados por Lothar Schirmer, un coleccionista privado de Múnich: *Badewanne*, una bañera de niño **[134]**; *Estufa* **[135]** y un *assemblage* sin título que comprendía un barreño de plástico con aceite de linaza, una navaja, un cazo y una tapa de cartón pintada **[136]**. Los correspondientes pasajes del catálogo señalaban el concepto de Beuys de una «transustanciación de la materia» análoga a la de la eucaristía cristiana y subrayaban la dimensión autobiográfica de sus objetos, por ejemplo contraponiendo la relación del artista con la *Badewanne*, en la que lo habían bañado de pequeño, con la «indiferencia» de Duchamp hacia *Escurrebotellas (Fuente* habría sido tal vez un punto de comparación mejor por la fontanería). La bañera había pasado a ser el objeto *Badewanne* en 1960, año en que

---

Bernard Lamarche-Vadel, «Entretien avec Joseph Beuys, 1er août 1979», *Artistes*, núm. 3, febrero-marzo de 1980, págs. 14-19 (pág. 17).

40 «Vorwort», *Realität – Realismus – Realität*, catálogo de la exposición, Von der Heydt-Museum, Wuppertal; Haus am Waldsee, Berlín; Kunsthalle Kiel; Kunsthalle Bielefeld; Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg; Westfälischer Kunstverein Münster; Städtisches Museum Leverkusen (Wuppertal, 1973), págs. 3-4 (pág. 3).

41 «Krawall in Aachen. Interview mit Joseph Beuys», *Kunst*, 4, octubre-noviembre de 1964, pág. 96, cit. de Götz Adriani, Winfried Konnertz y Karin Thomas, *Joseph Beuys. Leben und Werk*, Colonia, 1981, pág. 139.



Arriba a la izquierda, Joseph Beuys, de 1960, antes de que políticos alemanes la limpiaran y la usaran para enfriar el vino en bañera de niño con tiritas pegadas y bandas de gasa



137. Johannes Stüttgen, antiguo ayudante de Joseph Beuys, con los restos de *Fettecke (Rincón de grasa)* de Beuys, de 1982, en la Kunstakademie de Düsseldorf, con otra persona indicando su ubicación originaria en el fondo, 9 de octubre de 1986.

Beuys la «preparó» con tiritas y bandas de gasa empapadas de grasa; en cuanto a la antigua estufa de su estudio, en 1970 le habían añadido fieltro y «signos mágicos» tales como un hacha y un pez[42].

A finales de 1973, cuando se le devolvieron a Schirmer las piezas de su colección, la bañera había sido despojada de tiritas y bandas (la comparó con un «cactus afeitado»), el barreño estaba vacío y la tapa grasienta, y al pez pintado en *Estufa* se le habían añadido espinas. Por las versiones publicadas no se puede saber si una placa en la que se leía «In dieser Wanne wurde Joseph Beuys gebadet» («En esta bañera bañaban a Joseph Beuys»), a lo cual una mano anónima había añadido «Offenbar zu heiss» («Ya se ve que con agua demasiado caliente»), figuraba en *Badewanne* o la había acompañado en uno o varios de los museos[43]. Resultó que antes de la inauguración de la última etapa de la muestra, el 3 de noviembre de 1973, la planta baja del castillo de Morsbroich —que albergaba el museo mu-

---

Karlheinz Nowald, «Realität/Beuys/Realität», *Realität – Realismus – Realität*, págs. 118, 116.

Anónimo, «Rasierter Kaktus», *Spiegel*, 17 de marzo de 1975, págs. 162-164; anónimo, «... diese Wanne ist im Eimer», *Stern*, núm. 7, 1976.

nicipal de Leverkusen— fue alquilada por la sección local del SPD (incluyendo a los concejales) para una celebración. Mientras iban buscando asientos, los asistentes, «por descuido de un ayudante temporal», entraron en el almacén donde estaba la *Badewanne* de Beuys, que utilizaron, tras limpiarla, para enfriar las botellas de cerveza y lavar los vasos. No se dio explicación alguna por los comentarios agregados a la placa y a *Estufa,* ni por lo que había ocurrido con el barreño sin título. El propietario demandó a la ciudad de Leverkusen y en 1976 se celebró una audiencia pública. Expertos independientes juzgaron que los tres objetos estaban tan dañados que no era posible restaurarlos y fijaron su valor de mercado en 165.000 marcos, aproximadamente el doble de la cantidad asegurada. El Tribunal Regional de Wuppertal admitió que no quedaba nada del «acto creativo no recurrente» de Beuys y condenó a la ciudad a reembolsarle la suma estimada más 15.000 marcos de intereses[44].

El aspecto más absorbente de esta historia podría muy bien ser que, pese a las cosas raras, puntos oscuros y pruebas de abuso deliberado manifiestos incluso en las versiones publicadas, no se puso en duda abiertamente la idea de que la destrucción de *Badewanne* y sus compañeros había sido consecuencia de una «equivocación». Permitía a los comentaristas deleitarse en la ironía, por ejemplo comparando la tesis de Beuys de que «todo el mundo es artista» con el reconocimiento de que no todo el mundo es capaz de reconocer lo que es arte[45]. El carácter polémico de la fama de Beuys fue asimismo perceptible en una «equivocación» que puso fin póstumamente a la historia de estas conflictivas relaciones con la Kunstakademie de Düsseldorf. Después de que su despido en 1972 de su cátedra hubiese sido declarado nulo en 1978, Beuys obtuvo el derecho a usar su estudio de la escuela de arte hasta cumplir los 65 años el 12 de mayo de 1986[46]. En 1980 lo convirtió en oficina del recién fundado «Forschungsinstitut Erweiterter Kunstbegriff» (Instituto de investigación para un concepto ampliado de arte), cuyo director era su antiguo ayudante Johannes Stüttgen. Beuys murió el 23 de enero de 1986, y tras alguna vacilación, el estudio fue asignado a Klaus Staeck, profesor invitado. El 9 de octubre Stüttgen fue a recoger los muebles de Beuys y descubrió en una papelera [137] los restos de *Fettecke*, un «rincón de grasa» consistente en unos dos kilos de mantequilla que el artista había aplicado a un rincón de la habitación a cinco metros de altura, en 1982, a petición de su colaborador y como regalo para él. La forma cristalina, compacta y geométrica de los «rincones de grasa» simbolizaba para Beuys un polo «frío», intelectual, opuesto al «cálido» y afectivo que re-

diese Wanne ist im Eimer»; Fernando Wassner, «Beuys,
e Gesetzbuch», *Fran... rter Allgemeine Zeitung*, núm. 36, 12 c
«Die Ur Badewanne», *Frankfurter Allgemeine Zei... ng*, núm.
Konnertz y Thomas, *Joseph Beuys*, págs. 298, 343, 345.

presenta la grasa líquida e informe[47]. Stüttgen comunicó de inmediato a la prensa lo sucedido. Los administradores de la Kunstakademie explicaron que después de que hubiera ordenado una cautelosa limpieza de la sala limitada al nivel del suelo, el conserje de la escuela la había emprendido con las paredes y los rincones. Él y sus obreros no habían «reconocido la obra de Beuys como un objeto artístico» y lo habían tocado con un cepillo mientras quitaban las telarañas, provocando que cayera al suelo. Stüttgen afirmó, por el contrario, que lo habían tirado «deliberada y conscientemente», que aquella «obra de arte altamente sensible y tan individual» no podía ser restaurada y demandó al *Land* de Renania del Norte-Westfalia por daños valorados en 50.000 marcos. Hubo una disputa acerca de la propiedad de la obra por su relación con el edificio, pero en 1989 Stüttgen ganó[48]. Por el contrario, algunos periodistas y la mayoría de los lectores que escribían cartas simpatizaron con los limpiadores. La directora de la Kunstakademie recibió una en la que se le pedía que felicitase al conserje por haber «hecho, consciente o inconscientemente, lo único que se podía hacer con esa porquería de Beuys, es decir, ponerla en su sitio, el basurero»[49].

Zeuxis a contrapelo

Las lagunas en la documentación y la propia naturaleza de estos acontecimientos no nos permiten proponer interpretaciones definitivas, pero de momento ya ha quedado claro que, al menos en algunos de ellos, el hecho de no reconocer un objeto como una obra de arte indicaba una negativa a concederle dicho estatus. Cuando las obras de arte fueron «confundidas» precisamente con basura, este escenario representó la manera más eficaz de hacer frente al tabú de la iconoclasia transgrediéndolo —se dañaba o destruía arte— y al mismo tiempo obedeciéndolo: el arte no era abiertamente criticado y se podía por lo menos hablar de una «iconoclasia no intencionada»[50]. El interés de los medios de comunicación por estas historias, las reacciones públicas a ellas y la adhesión a la hipótesis del «descuido» contra toda evidencia en contrario indican que respondían también a necesidades y expectativas preexistentes.

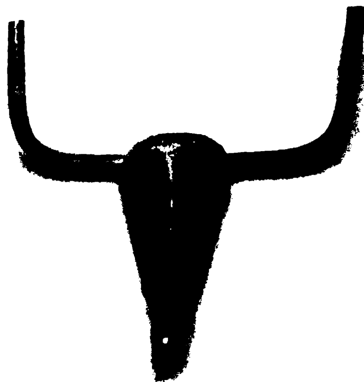
Johannes Am Ende *et al.*, *Joseph Beuys und die Fettecke. Eine Dokumentation zur Zerstörung der Fettecke in der Kunstakademie Düsseldorf*, Heidelberg, 1987, págs. 17, 33-35.

48 D.P.A., «Beuys-"Fettecke" beschäftigt Gericht», *Kölnische Rundschau*, 22 de mayo de 1987; Am Ende, *Joseph Beuys und die Fettecke*, págs. 17-18; «Schadevergoeding voor boterbeeldje van Beuys», *Haagsche Courant*, 27 de enero de 1989.

49 Carta de 21 de octubre de 1986 de Manfred Huppertz al profesor Irmin Kamp, reproducida en Am Ende, *Joseph Beuys und die Fettecke*, pág. 13.

50 D.P.A., «Hasenpfote», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22 de octubre de 1986, reproducido en Am Ende, *Joseph Beuys und die Fettecke*, pág. 22.





138. Pablo Picasso, *Cabeza de toro*, 1943, bronce, compuesta por un sillín y un manillar de bicicleta. Musée Pic[illegible] París.

Se pueden encontrar otras pruebas de esto en «equivocaciones» ficticias. Contaba un amigo de Picasso que cuando su *Cabeza de toro* de 1943, una escultura en bronce hecha con un sillín de bicicleta y el manillar **[138]**, se expuso después de la Liberación, la contempló divertido y dijo: «Ha tenido lugar una metamorfo- [illegible] pero me gustaría que hubiera otra en sentido contrario. Imagínate que tiraran mi cabeza de toro como un desecho y viniera un hombre y dijera: aquí hay algo que podría usar como manillar para mi bicicleta. Se habría realizado así una doble metamorfosis...»[51] Esta fantasía de una inocente asignación de nueva función, posible por el estadio intermedio, no explicado, del «desecho», no tiene nada de la dimensión «iconoclasta» del «*ready-made* recíproco», un hecho que acaso guarde relación con la diferencia entre la *Cabeza de toro* de Picasso y los *ready-mades* de Duchamp. Por el contr[illegible] hay una crítica implícita evidente en to[illegible]as las caricaturas que imaginan situaciones comparable[illegible] La antología que hicieron George Melly y J. R. Glaves-Smith de [illegible]aricaturas sobre el arte moderno» incluye tres que datan [illegible] como la declaración de Pic[illegible] de la década que la II Guerra Mundial En una época de popularización del arte moderno, [illegible] ban claramente a poner de manifiesto la ignorancia, la credulidad y el esno[illegible] [illegible]adore de sus nuevos devotos (incluyendo indirectamente [illegible]



más que a gente confundiendo arte con otra cosa, muestran a gente tomando por arte los instrumentos para conservarlo y presentarlo: una rejilla de ventilación en la caricatura de R. Taylor de 1947 **[139]** y en un dibujo de William Scully publicado en *Sketch* (7 de mayo de 1952), o un pedestal —inspirado en Brancusi— en una contribución de O. Soglow al *New Yorker* (23 de julio de 1955)[52]. En 1969, un dibujante imaginó una atribución de nueva función a un típico «cuadro-trampa» de Spoerri ejecutada por un vigilante de museo que lo reinstaló para almorzar[53]. La historia no dejaba claro si el espectador se hallaba ante un objeto presentado como una obra de arte o ante una obra de arte maltratada por el vigilante, pero era evidente que el autor juzgaba irrelevante la diferencia. Estas caricaturas, como otras que se ocupan del mismo tema, no solo correspondían a las ideas y expectativas artísticas de su público sino que además expresaban las conflictivas relaciones de los artistas comerciales con el arte autónomo y los artistas «puros»[54].

Todo esto lleva a concluir que las historias en las que se confunde una obra de arte con otra cosa, y especialmente con basura, representan un *topos* de pleno derecho en la recepción del arte moderno; comparten rasgos con los chistes analizados por Freud y con las anécdotas estereotipadas de la vida de los artistas estudiados por Kris y Kurz. De hecho, este *topos* es una actualización de uno de los principales lugares comunes de los escritos antiguos sobre arte, el de la obra tan eficazmente ilusionista que se confunde con la realidad que representa[55]. La versión patrón se puede encontrar en la *Historia naturalis* de Plinio el Viejo (XXV, 65) con la anécdota de los pintores griegos Zeuxis y Parrasio. Después de que las golondrinas picotearan las uvas pintadas por Zeuxis, Parrasio invitó a este a su estudio. Allí, le pidió que descubriera un cuadro levantando una cortina que resultó estar pintada. Zeuxis reconoció la superioridad de Parrasio diciendo: «Yo he engañado a las golondrinas, pero tú has conseguido engañarme a mí». Este hiperbólico cumplido se basaba en la idea del arte como *mimesis,* como una imitación de la realidad, una idea que ha seguido vigente, aunque puesta en duda de manera creciente, hasta finales del siglo XIX. Todavía se percibe, de una forma paradójica, en *La obra maestra desconocida* de Balzac, de 1831, cuando el trastornado Frenhofer alaba su retrato de una mujer desnuda a Pourbus y Poussin, ambos desconcer-

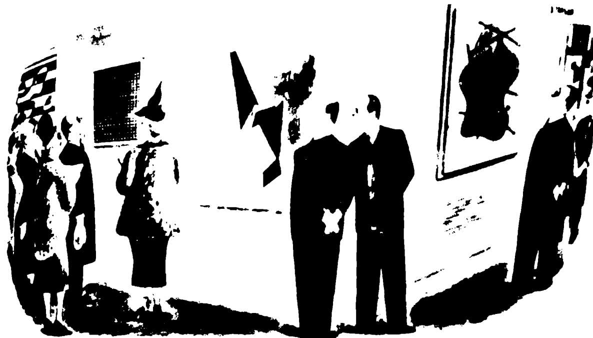
---

[52] George Melly y J. R. Glaves-Smith, *A child of six could do it! Cartoons about modern art*, catálogo de la exposición, The Tate Gallery, Londres (Londres, 1973, 4.ª ed. 1987), págs. 74, 66, 62.

[53] Ploeg, sin título, *Tim,* 7 (1969), reproducido en Cuno Affolter, Urs Hangartner y Martin Heller (eds.), *«Mit Picasso macht man Kasso»: Kunst und Kunstwelt im Comic,* catálogo de la exposición, Museum für Gestaltung, Zúrich (Zúrich, 1990), pág. 72.

[54] Véase Sarah Burns, «Dabble, daubman, and dauber: cartoons and artistic identity in turn-of-the-century America», ponencia presentada al congreso del Comité International d'Histoire de l'Art *Images de l'artiste,* Universidad de Lausana, 9-12 de junio de 1994.

[55] Véase E. Kris y O. Kurz, *Legend, myth, and magic in the image of the artist: a historical experiment,* New Haven y Londres, 1979 (1.ª ed., 1929), págs. 61-71.



139. R. Taylor, «No seré *yo* quien les diga que eso es una rejilla de ventilación», atura publicada en el *New Yorker* y reimpresa en George Melly y J. R. Glaves-Smith, *A child of six could do it! Cartoons about modern art* (Londres, 1973).



140. Caricatura por «Cham» (Amédée de Noé), *La hilandera*, de Courbet, en *Le Charivari* (29 de mayo de 1853) «La lozanía de esta aldeana parece probar que la falta de aseo no es tan perjudicial para la salud como se suele creer en sociedad».

tados por el «muro de pintura» que parecería después una prefiguración del expresionismo abstracto: «¡Ja, ja! Vosotros jamás os habéis encontrado ante tanta perfección. ¡Estáis buscando una pintura, pero deberíais buscar una mujer! [...]. ¿Dónde está el arte? ¡Perdido! ¡Desaparecido!»[56].

En la doctrina clásica y académica, sin embargo, lo que había que «imitar» era la *belle nature*, la realidad idealizada, de modo que se denunciaba a los realistas como adoradores de la fealdad y destructores del arte. No había que buscar la semejanza con temas juzgados indignos de representación, y el viejo paradigma de las uvas de Zeuxis se invirtió en relación con Courbet, cuyas estampas de labradoras fueron caricaturizadas como imágenes «asquerosas» **[140]**[57]. Hemos visto cómo se simboliza también a los realistas sacando una Venus de una piedra del bordillo de la acera[58]. Después de que el arte moderno hubiera desafiado radicalmente o rechazado la propia representación, el *topos* de la «equivocación» solo podía reaparecer en el mismo sentido negativo, siempre y cuando las obras parecieran más próximas a la realidad no artística que a las convenciones artísticas, o que se introdujeran en el arte realidades con poca o ninguna modificación. En esta nueva versión de la antigua anécdota, el que una obra sea confundida con la realidad no se invoca para atestiguar un logro estético sino un fallo que hay que percibir y disfrutar como arte. El hecho de que, en algunos casos, ese juicio pueda corresponder a una intención artística de no ir más allá de la esencia y «tautología» de los objetos es aún más ilustrativo de las complejas relaciones que existen entre la «iconoclasia» artística y los ataques contra sus productos.

El mundo al revés

El *topos* de la «equivocación» está relacionado con una larga historia de la teoría del arte y con formas y motivos recurrentes de iconomaquia e iconoclasia. Si uno se niega a reconocer unos objetos como obras de arte, y especialmente si los trata como basura, lo que hace es reducirlos de forma demostrable a su dimensión material. Ahora bien, esto es precisamente lo que muchos críticos de las imágenes han hecho de manera habitual a partir de la Reforma. El reformador francés Guillaume Farel, por ejemplo, apelaba a los príncipes cristianos a que denominasen «a todas las cruces y a todos los ídolos similares basura, piedras, troncos o made-

Honoré de Balzac, *Le chef d'œuvre inconnu* [1845], París, 1970, pág. 56.

Véase K. Herding, «Courbet's modernity as reflected in caricature», en K. Herding, *Courbet: to venture independence*, New Haven y Londres, 1991, págs. 177-179.

[58] Véase capítulo 13, págs. 338-339.



...a muerta»[59]. Las acciones iconoclastas tenían como objetivo poner al descubierto una impostura probando que esas imágenes no eran más que materia procesada por el hombre y a él debían el poder que tuvieran, no a cualesquiera virtudes inmanentes o superiores[60]. Las «desacralizaciones rituales» reducían los objetos religiosos «a ser de nuevo simples objetos materiales» en dos etapas: se retaba a los objetos a que diesen prueba de su poder y, cuando no podían hacerlo se demostraba su materialidad haciéndolos pedazos[61]. Aunque el tema de una posible reacción de la imagen desapareció con posterioridad en general, lo que testimonia la eficacia del proceso, este fenómeno no se limitó al uso y abuso religiosos. En 1794, Grégoire explicó a la Convención la faceta educativa de la lucha contra el «vandalismo» revolucionario en los siguientes términos: «En esta estatua, que es una obra de arte, el ignorante solo ve una piedra tallada; enseñémosle que este trozo de mármol respira, que este lienzo está vivo y que este libro es un arsenal con el que defender sus derechos»[62]. Balzac escribió en 1844 que «para la industria, los monumentos son canteras de piedra basta, minas de salitre o almacenes para algodón»[63]. Los defensores de las obras tuvieron por tanto que proteger, restablecer o crear unas relaciones valorizadoras que sus enemigos se esforzaron por disolver. Excepcionalmente, un artista podía recurrir él mismo a una estrategia disolvente renegando de una obra maltratada como expresión de su personalidad, como cuando David Smith declaró públicamente que su escultura *17 h's*, sin su pintura original, no valía más que lo que pesaba, «30 kilos de chatarra de acero»[64]. En el plano del estudio del arte, Antoine Hennion y Bruno Latour han conceptuado como afín a la iconoclasia el planteamiento tradicionalmente «antifetichista» de la sociología; han propuesto renunciar a ese sesgo admitiendo que «lo social

---

[59] Guillaume Farel, *Du vray usage de la croix de Jésus-Christ et de l'abus et de l'idolâtrie commise autour d'icelle et de l'authorité de la parole de Dieu et des traditions humaines; avec un avertissement de Pierre Viret*, Ginebra, 1560 (capítulo LIV, «De l'office des Princes Chrestiens touchant l'abolition de l'idolâtrie et des idoles, à l'imitati n d'Ezéchias, et du vray usage, et de l'abus de la liberté Chrestienne»).

[60] O. Christin, *Une révolution symbolique. L'iconoclasme huguenot et construction catholique*, París, 1991, pág. 145.

[61] R. W. Scribner, «Reformation, carnival and the world turned upside-down», en *Städtische Gesellschaft und Reformation*, ed. I. Batóri, Stuttgart, 1980, págs. 234-264 (pág. 259).

[62] H. Grégoire, *Second rapport sur le vandalisme*, París, 8 de brumario del año III [1794], pág. 10, cit. de D. Poulot, «Revolutionary "vandalism" and the birth of the museum: the effects of a representation of modern cultural terror», en *Art in Museums*, ed. S. Pearce, Londres y Atlantic Highlands, N.J., 1995, págs. 192-214 (pág. 194).

[63] H. de Balzac, *Scènes de la vie privée, Béatrix*, en *Œuvres com tes*, París, 1855, III, pág. cit. de F. Choay, *L'allégorie du patrimoine*, París, 1992, pág. 277, n. 29.

[64] Véase capítulo 8, pág. 200.

es construido por los objetos» y no puede ser proyectado sobre ellos, y que «compartimos el vínculo social con los no humanos»[65].

Otro elemento de similitud con ejemplos anteriores de iconoclasia es la inversión de valores. Hemos visto que «confundir» arte con basura podía constituir una respuesta a la paradoja de que unas obras de arte, reglamentariamente asociadas al valor y a la conservación, aprovechen materiales de desecho o adopten la apariencia de basura[66]. Dicha confusión siempre significó equiparar el arte con su contrario en la escala de la valoración social de los objetos, haciendo caer hasta lo más bajo algo que estaba o tenía que estar en lo más alto. Esta es también una característica de muchos ataques contra imágenes, sobre todo durante la Reforma. Olivier Christin hace notar que en Rouen, en 1560, los hugonotes estaban colgando cuadros del revés —una posición que recuerda las ejecuciones *in effigie*— de horcas, y que los contemporáneos denominaban «escarnio» a las acciones contra objetos sagrados encaminadas a reducirlos a un rango socialmente desvalorizado, y a menudo recurrían a un repertorio obsceno y escatológico[67]. Natalie Zemon Davis ha señalado también la «profanación de objetos religiosos por medios sucios y repugnantes»[68]. Los hugonotes de Le Puy llamaban *torche-cul* (limpiaculos) a las imágenes en papel de la famosa Virgen Negra de la ciudad; se decía que los anabaptistas de Münster usaban imágenes de la Virgen como tapas de letrinas, y se dio repetidas veces el caso de utilizar un altar mayor como letrina[69]. Louis Réau ha destacado la recurrencia de lo que denomina «vandalismo estercolario» o «excrementicio», desde el emperador bizantino iconoclasta Constantino V, apodado «Coprónimo» (inmundo) por sus enemigos, hasta los franceses republicanos anticlericales, que después de la ley de separación de Iglesia y Estado de 1905 transformaron la iglesia de San Martín de Vendôme en unas letrinas públicas. Podemos añadir el ejemplo, muy anterior, del emperador Nerón mandando arrojar a las letrinas las imágenes de los cantantes y actores con los que competía[70]. Durante la Revolución Francesa, las estatuas de los reyes de Judá de Notre-Dame de París —derribadas al confundirlas con efigies de los monarcas franceses— fueron

A. Hennion y B. Latour, «Objet d'art, objet de science. Note sur les li ites de l'anti-fétichisme», *Sociologie de l'art* [Bruselas], núm. 6, 1993, págs. 7, 18-19.

[66] Véase capítulo 9.

Christin, *Une révolution symbolique*, págs. 132, 144, 142.

[68] Natalie Zemon Davis, «The rites of violence: religious riot in sixteenth-century France», *Past and Present*, núm. 59, mayo de 1973, págs. 51-91 (pág. 83).

[69] Christin, *Une révolution symbolique*, pág. 143; M. Warnke, «Durchbrochene Geschichte? Die ilderstürme der Wiedertäufer in Münster 1534/1535», en *Bilderstum*, ed. M. Warnke, págs. 65-98 (pág. 83); L. Réau, *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français*, París, 1959, I, pág. 91 (1994, pág. 111).

[70] Réau, *Histoire du vandalisme*, I, pág. 230, II, pág. 214 (1994, págs. 295, 816); D. Metzler, «Bilderstürme und Bilderfeindlichkeit in der Antike», en *Bildersturm*, ed. M. Warnke, pág. 16.



sometidas a abusos semejantes, según Sébastien Mercier, quien no obstante pensaba que «el azar... más que la intención maliciosa había sido responsable de su grotesca y humillante degradación»[71].

Estos fenómenos evocan las tradiciones del carnaval, del mundo al revés y, más en general, de la cultura popular estudiada por Mijaíl Bajtin en relación con Rabelais. Bob Scribner ha comparado el concepto bajtiano de «realismo grotesco» —que supone «el rebajamiento de todo lo elevado, espiritual, ideal o abstracto a un nivel material, al ámbito de la tierra y del cuerpo» y en especial de las funciones corporales elementales— con la Reforma en Alemania como manifestación de unas mentalidades colectivas[72]. En los incidentes que enlazan carnaval y Reforma estudiados por él —en su mayoría producidos en el período inicial, durante el cual la Reforma se podría describir como un movimiento espontáneo y popular— la «mofa, imitación y parodia de la vida, la cultura y las ceremonias oficiales» pretendían también «darle la vuelta al mundo oficial poniéndolo en ridículo»[73]. Esta inversión adquirió una dimensión particularmente radical en Münster, donde el dinero fue abolido y los anabaptistas declararon que consideraban el oro y el dinero «als Dreck und Steine» («como inmundicia y piedras»), lo que hace pensar a Martin Warnke en los utopianos de Tomás Moro, que hacían sus orinales de oro[74]. La idea de que los iconoclastas se valían del «repertorio tradicional de castigos y destrucciones» tomado de rituales de carnaval, procedimientos judiciales y parodias de la liturgia ha sido criticada por Christin, que insiste en la constitución histórica de los «ritos de violencia» de la Reforma y duda de la existencia de una universal «gramática del insulto y la humillación»[75] Teniendo presente esta reserva, debemos observar no obstante la persistencia de unas técnicas de subversión de los valores que se corresponden con unas jerarquías y modos de valoración relativamente estables. Los casos que hemos examinado nos ofrecen unos pocos ejemplos de «vandalismo excrementicio» metafórico o literal: la inscripción «WC» en la cabeza de la estatua de Stalin en Budapest **[25]**; «Kunst-Scheisse» [«Arte-mierda»] en la escultura de Luginbühl en Bienne, donde otras dos obras fueron usadas como letrina, y «Scheisse» en la escultura de Serra en Berlín **[60]**. En cuanto a las inversiones en general, estaban claramente omnipresentes; no hay más que pensar en cómo usó George Grosz su parodia de Jackson Pollock

---

L. S. Mercier, *ouveau tableau de Paris* (1
pág. 230 (1994, pág. 295).
Scribner, *Reformation*, pág. 256. Vease M. Bajtin, *Cultura popular en la Edad Media y Renacimiento: el contexto de François Rabelais* [1965], Madrid, 1987
Scribner, *Reformation*, pags. 234-235, 256.
Warnke, «Durchbrochene Geschichte?», pag.
O. Christin, «L'iconoclasme huguenot. "Praxis pietatis" et geste revolutionnaire», *Ethnologie française*, XXIV, 1994, pags. 219-220. Vease Davis, "The rites of violence"
Véanse capitulo 3, pag. capitulo 9, pag. 238, capitulo 13, pag

Métodos similares, incluyendo los ingredientes escatológicos y obscenos, han sido utilizados repetidas veces por artistas independientes y vanguardistas en sus ataques contra la cultura oficial y tradicional. En 1899, Alfred Jarry proporcionó una crítica indirecta de las manifestaciones estéticas contemporáneras con su narración del viaje ficticio «de París a París por mar» del «patafísico» doctor Faustroll. En un momento determinado, Faustroll envía a su criado, un mono de nombre Bosse-de-Nage, a comprar lienzo en el «Magasin national, dit au Luxe Bourgeois» [«Almacén nacional, llamado El Lujo Burgués»], una parodia del Musée du Luxemburg, donde el Estado francés exhibía las obras de su propiedad de artistas vivos, como un almacén. Bosse-de-Nage debe pagar con oro a los *chefs de rayon* [jefes de sección], que llevaban nombres de famosos pintores académicos difuntos como Bouguereau y Bonnat, y limpiarse la boca de palabras comerciales venerando en una pequeña habitación los «iconos de los santos» Puvis de Chavannes, Monet, Degas, Whistler, Cézanne, Renoir y Manet. Cuando el narrador pregunta si no sería mejor robar el lienzo, Faustroll le explica que, mientras que el alquimista Van Gogh llamaba «amarillo» al oro en el que convertía todo, los bolsillos de los vendedores convertían su oro en excremento. En cuanto a sus lienzos, lanzaba contra ellos una máquina de pintar dirigida por el Aduanero Rousseau, que cuidadosamente cubría «con el tranquilo uniforme del caos la impotente diversidad de las muecas del Almacén nacional»[77]. Dos años más tarde, Adolphe Willette caricaturizó al pintor Jean-Paul Laurens, miembro de la Académie y *commandeur* de la Legión de Honor, con una tiara papal, un cepillo de limpiar letrinas en vez de pincel y un excremento en su paleta **[141]**. Ya he aludido al chiste de Degas contra los escultores que «depositan sus obras» sobre los céspedes de los jardines públicos. Por razones políticas más que estéticas, un comunero comparó en 1871 el «inmundo bronce» de la columna Vendôme con el «lecho de inmundicia» que había amortiguado su caída, que describió como «un gigantesco orinal»[78]. En cuanto a Maxime Claremoris, el adorador de la belleza imaginado por Larbaud en 1913, que destrozaba estatuas sansulpicianas y las tiraba por el inodoro, pasaba dos meses en una cárcel prusiana por poner el letrero «Pissoir» [«Urinario»] en una estatua de Bismarck[79].

Estas ecuaciones descalificadoras subrayan aún más la relevancia de la elección por parte de Duchamp de *Fuente* en 1917 como un modo de poner a prueba el principio de la libertad del arte, sustentado por los Independientes, y poner en

---

A. Jarry, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien. Roman néo-scientifique*, 1899, en *Œuvres complètes*, I, París, 1972, págs. 710-712.

[78] Anónimo, «Un empereur sur un fumier», *Le salut public*, 18 de mayo de 1871, cit. de B. Gagnebin, «Courbert et la colonne Vendôme», en *Mélanges d'histoire économique et sociale en hommage au professeur Antony Babel à l'occasion de son soixante-quinzième anniversaire*, Ginebra, 1963, II, pág. 257

V. Larbaud, *A. O. Barnabooth, son journal intime*, París, 1913, pág. 210.



141. Adolphe Willette, *Jean Paul, Sumo Pontífice*, caricatura de Jean-Paul Laurens en *L'Assiette au Beurre* (9 de mayo de 1901).

tela de juicio la noción misma de gusto. Fue tachada de «obscena», aunque el ino habría encajado mejor con *L.H.O.O.Q.* **[113]**, de 1919, cuyo título inscrito —como más adelante explicó el autor a su público norteamericano—, «pronunciado como unas iniciales en francés, hacía un chiste muy arriesgado sobre la *Gioconda*»[80] De las inversiones «iconoclastas» posteriores, la más próxima a este tema, y en especial a la parodia de Jarry, fue realizada en 1961 cuando Piero Manzoni fue guardando sus propias deyecciones cada día en pequeñas latas que firmó, numeró, fechó, etiquetó como *Merda d'artista* y puso a la venta al precio vigente del oro. El 25 de octubre de 1960, Arman llenó de basura la galería Iris Clret de París, dejando fuera al público invitado a la inauguración. De hecho, el uso de materiales «viles» fue esencial en gran número de «transgresiones» y renovaciones artísticas en el siglo XX, con típicas oscilaciones o ambigüedades entre la inversion de las jerarquías existentes, el cuestionamiento de la idea de jerarquía y la «transustanciación» del tópico a modo de reliquia.

Volver a trazar la línea

Se ha debatido mucho acerca de si el c[illegible]al y los vuelcos carnavalescos del orden social tienen en última instancia un carácter revolucionario o conservador. Con toda la cautela debida, la comparacion entre la iconoclasia de la Reforma y

«Apropos of myself», conferencia con diapositivas dada en el City Art Museum el 24 de noviembre de 1964, cit. de D'Harnoncourt y McShine (eds.) 289

los ataques contra el arte moderno en el siglo XX me parece potencialmente ilustrativa. Natalie Zemon Davis reparó en que, en la Francia del siglo XVI, muchos actos de violencia eran reacciones contra lo que sus perpetradores consideraban «contaminación». En consecuencia, tenían «la naturaleza de ritos de purificación o de una paradójica profanación, dirigida a reducir la impureza devolviendo cosas profanas, como el crisma, al mundo profano al que pertenecían». En otras palabras, a los objetos tenidos por ofensivos —por usar un concepto más amplio con que nos hemos familiarizado— se les privó primero del carácter sacro, de manera que profanarlos significaba en realidad volver a trazar «la línea entre lo sagrado y lo profano»[81]. Bob Scribner llegó a una conclusión análoga, observando que, si bien el carnaval se podía entender como la escenificación de un deseo de derrocar la jerarquía social existente, en general se quedó en el plano escénico, pues Münster es el único caso en el que se hizo un intento de acompañar la degradación social carnavalesca de un cambio social más amplio. Dicho autor vio el carácter ritual de las acciones como un rasgo típico a causa de la función general del ritual en la creación, dentro del orden social, de la armonía y la estructura amenazadas por la ambigüedad o la anomalía[82]. De forma similar, Olivier Christin interpretó la iconoclasia de los hugonotes como parte de una «recomposición de la sacralidad» provocada por unas transformaciones en la producción de imágenes que dotaban a estas de una multiplicidad y un ilusionismo inauditos[83].

Una vez más, las analogías con acontecimientos que hemos estudiado resultan sorprendentes. Denis Crouzet explicó que los protestantes destruían iglesias porque había que limpiarlas de la «inmundicia que las llenaba y profanaba la gloria divina»[84]. Para Huysmans, las tiendas del barrio de Saint-Sulpice eran lugares de «prostitución divina» y el demonio organizaba con su ayuda «el carnaval de la Jerusalén celestial»[85]. También para Pie-Raymond Régamey, las imágenes feas y sentimentales representaban una profanación de la religión **[110]**, de la cual era preciso purificar las iglesias. Como ha comentado Sergiusz Michalski, la inflación de estatuas denunciada como «estatuomanía» era percibida como una «profanación del culto a los monumentos», porque «se desdibuja el límite entre la eternidad congelada en mármol o bronce, por una parte, y la vida cotidiana, por otra»[86]. Josef Kleer vio en *Quién teme al rojo, al amarillo y al azul IV* un símbolo de un

---

Davis, «The rites of violence», págs. 5, 83.

[82] Scribner, *Reformation*, pág. 259.

[83] Christin, *Une révolution symbolique*, págs. 171-174.

[84] Denis Crouzet, *Les guerriers de Dieu. La violence au temps des troubles de religion (vers 1525-vers 1610)*, París, 1990, I, pág. 539.

[85] J.-K. Huysmans, *Les foules de Lourdes*, París, 1906, pág. 97.

[86] S. Michalski, «Die Pariser Denkmäler der III. Republik und die Surrealisten», *Idea*, VII, 1988, pág. 91.

Os
'n
n
s

mundo en el cual los valores se han vuelto del revés, y definió su hazaña ... pequeña contribución a la limpieza»[87] El autor de la carta que aprobaba la destrucción de la *Fettecke* de Beuys pensaba que la había mandado «a su sitio», y al formular la pregunta retórica «¿arte-chatarra o chatarra-arte?» el cartel de un oponente al *assemblage* de barreras y carrito de Olaf Metzel **[61]** hacía un claro llamamiento a reinvertir la inversión «iconoclasta» de los valores materiales efectuada por el artista.

Estos ejemplos bastan para recordarnos que también los críticos de arte cuyas acciones hemos examinado pretendían volver a trazar una línea, generalmente la que separa lo artístico de lo no artístico. Tales intentos solían reaccionar a un desplazamiento o a un desdibujamiento de los límites que podían originarse en redefiniciones o des-definiciones del arte[88]. Los casos en los que el arte era «confundido» con otra cosa representaban con toda claridad, adaptando la fórmula de Natalie Zemon Davis, «devolver cosas no artísticas, como la basura, al mundo no artístico al que pertenecían». Las motivaciones y finalidades de estas acciones, pues, son por necesidad conservadoras, al menos por lo que concierne al orden cultural. Con el orden social, las cosas son más complicadas, ya que las reivindicaciones revolucionarias de las vanguardias y del vanguardismo se han revelado con demasiada frecuencia limitadas al uso interno. Hemos visto cómo «objetos a destruir», una vez atacados, podían devenir «objetos indestructibles». Para definir los experimentos «radicales» de los años sesenta, Pierre Bourdieu se valió de una expresión que Bob Scribner utilizaría para la Reforma, la de «desacralizaciones rituales», y comentó indirectamente la crítica que hizo Duchamp de la creencia en la «verdad del arte» afirmando que «el arte no puede expresar la verdad sobre el arte sin robarla convirtiendo ese desvelamiento en una manifestación artística»[89]. Esto es quizá, sin embargo, una visión demasiado global y pesimista, afín a la propria actitud «antifetichista» de Duchamp. Hemos visto que Hans Haacke pudo incluir el arte y el mundo del arte entre los objetos de su indagación crítica sin renunciar a hacer arte. Insistió asimismo en la importancia del contexto histórico y cultural de la recepción, en la heterogeneidad de los públicos y en las fructíferas posibilidades tanto de la autonomía del arte como de sus límites[90].



Véase capítulo 10, pág. 275.

88 Véase Harold Rosenberg, *The de-definition of art*, Nueva York,

89 P. Bourdieu, «La production de la croyance: contribution à une économie des biens sym... iques», *Actes de la recherche en sciences sociales*, núm. 13, febrero de 1977, pág. 8; véase Scri... *Reformation*, pág. 258.

90 P. ...ourdieu y H. Haac...

15

Descalificación y patrimonio

CONVERTIR ARTE EN «DES-ARTE»

Confundir arte con basura es también una consecuencia de la «estética del contemplador», cuyos cimientos —según Werner Hofmann— contribuyó a poner Lutero cuando declaró que las imágenes «no son ni buenas ni malas» en sí mismas, sino que dependen, como el sacramento de la comunión, de la palabra y de la interpretación: «Si le quitáis la palabra o la veis sin la palabra, no tendréis nada sino simples pan y vino»[1]. Como destacó Hofmann, los *ready-mades* proceden de la misma actitud nominalista; no es sorprendente hallar que Duchamp se adhirió a esta estética. Su convicción, expresada en varias ocasiones, de que «es el CONTEMPLADOR el que hace los cuadros» puede parecer contradictoria con su definición del *ready-made* como un objeto «elevado a la dignidad de objeto de arte por la simple elección del artista», pero en realidad atestigua su consciencia del carácter colectivo de esta «transustanciación» y su preocupación por la posteridad[2]. Una formulación singularmente radical y pesimista de este dogma aparece en la carta de 1952 a Jean Crotti que ya he citado:

> Un cuadro *no* lo hace el pintor sino quienes lo miran y le otorgan sus favores; en otras palabras, no existe pintor que se conozca a sí mismo o sepa lo que hace; no hay ningún signo externo que explique por qué un Fra Angélico o un Leonardo son igualmente «reconocidos». Todo sucede por pura suerte. Los artis-

---

[1] Martín Lutero, sermones del martes y el jueves después del Invocavit (11 y 12 de marzo de 1522), en *Luther Deutsch*, ed. K. Aland, IV, pág. 73, cit. de W. Hofmann, «Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion», en *Luther und die Folgen für die Kunst*, catalogo de la exposicion por W. Hofmann, Hamburger Kunsthalle, Hamburgo (Múnich, 1983), pags. 46, 50.

[2] Jean Schuster, «Marcel Duchamp, vite», *Le surréalisme, même*, num. 2, primavera de 1957 págs. 143-145, cit. de M. Duchamp, *Duchamp du signe. Ecrits*, ed. M. Sanouillet con E. Peterson, París, 1975, págs. 247-248.

tas que durante su vida han sabido hacer que sus baratijas sean apreciadas son excelentes viajantes de comercio, pero nada garantiza la inmortalidad de su obra. E incluso la posteridad es una gran zorra que escamotea a algunos, hace renacer a otros (el Greco) y además es libre de cambiar de opinión cada 50 años[3].

Duchamp ofreció una visión más equilibrada del mismo proceso en la charla pública que dio en abril de 1957 en la reunión de la American Federation of the Arts, en Houston. Al tiempo que subraya que «aunque el artista grite desde todos los tejados que es un genio, tendrá que esperar al veredicto del espectador para que sus declaraciones adquieran un valor social y, finalmente, la posteridad lo incluya en los manuales de historia del arte», habla de «los dos polos de la creación de arte: el artista por una parte, y por otra el espectador, que después se convierte en la posteridad». Otro pasaje aludía probablemente al caso especial de los *ready-mades:* «El acto creativo toma otro aspecto cuando el espectador experimenta el fenómeno de la transmutación; a través del cambio de materia inerte a una obra de arte, ha tenido lugar una verdadera transustanciación; el papel del espectador es determinar la importancia de la obra en la escala estética»[4].

En su contribución al «retrato colectivo de Marcel Duchamp» de 1972, Allan Kaprow, principal teórico del *happening* a finales de los años cincuenta, consideró que mientras que los *ready-mades* eran «contribuciones al panorama actual radicalmente útiles», el «*ready-made* recíproco» había producido escasa progenie: «A la inversa, puesto que cualquier no-arte puede ser arte después de hacer el adecuado anuncio ceremonial, cualquier arte, teóricamente, puede ser convertido en des-arte... resulta que esto es un poco difícil. El gesto de Duchamp en esta dirección, su *L.H.O.O.Q.*, no ha modificado la *Gioconda,* simplemente ha añadido un cuadro más a los museos. Reemplazar el significado y la función de la historia de las artes por otros criterios parece interesarnos menos que descubrir arte donde no lo había»[5]. En cierta medida, este comentario señala la diferencia entre la «iconoclasia» metafórica y la literal, así como las limitaciones de las «profanaciones rituales». Por otra parte, se basa en el supuesto —que Duchamp contradice, como hemos visto— de que un artista es capaz de elevar un objeto a la dignidad de obra de arte o degradarlo de esta dignidad *él solo,* sin que lo «sopese» el «espectador». De hecho, la conversión en «des-arte» es un fenómeno extremadamente difundi-

---

[3] Carta de 17 de agosto de 1952 de M. Duchamp a J. Crotti y S. Crotti-Duchamp, publicada en Francis M. Naumann, «Affectueusement, Marcel. Ten letters from Marcel Duchamp to Suzanne Duchamp and Jean Crotti», *Archives of American Journal,* XXII/4, 1982, págs. 16-17.

[4] M. Duchamp, «The creative act», *ARTnews,* LVI/4, verano de 1957, cit. de *The essential writings of Marcel Duchamp,* ed. Sanouillet y Peterson, Londres, 1975, págs. 138-140.

[5] A. Kaprow, «Doctor MD», en *Marcel Duchamp,* catálogo de la exposición por A. d'Harnoncourt y K. McShine, Museum of Modern Art, Nueva York; Philadelphia Museum of Art, Filadelfia (reimpr. Múnich, 1989), pág. 205.

do y común si entendemos por tal no una transformación de arte en no-arte ins-
antánea e individualmente realizada, sino la devaluación y descalificación de obras de arte que se produce colectiva e históricamente. Por razón de su naturaleza esencialmente teórica, el *«ready-made* recíproco» tiene quizá más derecho a simbolizar este proceso que los *ready-mades* a ilustrar la construcción social del arte. Las degradaciones y destrucciones físicas en las que se ha centrado nuestra indagación pueden ser consideradas formas rudimentarias y extremas de este fenómeno mucho más omnipresente, siendo más sutiles los métodos que aparecían en los ataques verbales y metafóricos o en los procedimientos legales del «vandalismo embellecedor». La continuidad y coherencia de estas variadas acciones y declaraciones se pueden observar y seguir explorando en el nivel lingüístico mediante la recurrencia de prefijos que denotan privación, como «de-» y afines (desfigurar, difamar, deformar, degradar, deslegitimar, denunciar, destruir, devaluar, así como desacreditar, desaprobar, desclasificar, denigrar, despreciar, desdeñar, detraer) y «ab-» (abatir, aborrecer, abjurar, abolir, abominar, abreviar, abusar).

Técnicas de difamación y objetos colectivos

En este contexto más amplio, las situaciones palmariamente conflictivas que acarrean oposiciones y ataques físicos o verbales son especialmente interesantes porque obligan a los antagonistas a hacer explícitas sus objeciones y a justificarlas. Las batallas libradas en torno a la retirada del *Arco inclinado* de Serra y la estatua de Lenin de Tomski son casos muy oportunos. Entre las técnicas de difamación son igualmente dignas de mención las comparaciones denigratorias (por asimilación o disimilación), de las que hemos visto muchos ejemplos: en Montalembert en 1839 **[107]**, Schulze-Naumburg **[18]**, las exposiciones *Deutsche Kunst* y *Entartete Kunst* en 1937 **[19]**, Charles Du Mont en 1944 **[103]**, el «panfleto de Angers» **[106]** y los números de Régamey de *L'Art Sacré* en los años siguientes a la II Guerra Mundial **[109, 110]**... Una variación puramente verbal sobre el tema es la que propuso el editor del la revista francesa *Esprit* como contribución a la campaña francesa de finales del siglo XX contra el arte contemporáneo «oficial». Sin proporcionar reproducciones de las pinturas mencionadas, Jean-Philippe Domecq rogaba al lector que evocara mentalmente unos «dípticos de interrogación» contraponiendo Mondrian a Vieira da Silva, Klee al checo Mikulas Medek, Miró al modelo seiscentista de uno de sus *Interiores holandeses* y Picasso a Velázquez; en cada caso debía manifestarse la superioridad de la segunda obra porque retenía «la mirada más tiempo que la otra»[6]

J.-Ph. Domecq, *Artistes sans art?*, París, 1994, págs. [illegible] ase F. Dutrène «La prétendue crise de l'art moderne n'est-elle pas une crise de la critique?», en *Critiquer [illegible] critique [illegible]* *médias. l'impossible mariage de raison*, ed. Jean-Louis [illegible]oux, Grenoble, 1994, pág. [illegible]

Hemos visto que las destrucciones reales mostraban tendencia a concordar con estos ataques simbólicos, directa o indirectamente. En octubre de 1930, Schulze-Naumburg, miembro del «Kampfbund für Deutsche Kultur» (Liga de combate por la cultura alemana) de Alfred Rosenberg, fue personalmente responsable de cubrir con cal los murales de Oskar Schlemmer del edificio de la Bauhaus en Weimar. Sin embargo, como puso de relieve Marcel Struwe, este no dejó de ser un ejemplo relativamente raro de iconoclasia literal; a lo que llevó fue más bien a «deshacerse sistemáticamente» de unas obras mediante la «eliminación de su carácter artístico» privándolas de «su alegada autonomía y de la correspondiente recepción», mientras «se conservaba en ellas lo que había perdido su autonomía, a saber, su simple materialidad» . En este caso, las obras no eran solamente devaluadas sino también descalificadas como arte, un hecho que subrayan las comillas añadidas a la palabra *Kunst* [arte] en la portada de la publicación que acompañó a la exposición difamatoria de 1937 **[142]**.

Lo cierto es que los actos de devaluación y descalificación son aún más eficaces, amén de discretos, cuando se fundan en una larga tradición y en un amplio consenso y no necesitan recurrir a medios espectaculares. La difamación de grupos de obras —reunidas de acuerdo con criterios estilísticos, iconográficos o funcionales— empieza a menudo con unos árbitros que se distinguen por la originalidad de sus opiniones. Si tienen éxito, dicha difamación deviene común y se institucionaliza, y suele aplicarse a obras en un principio distintas del grupo relevante o incluso opuestas a él, como hemos vistos en la asimilación parcial del «arte religioso moderno» a «Saint-Sulpice». Al final, el dogma negativo puede ser puesto en tela de juicio por nuevos profetas que lanzan un «redescubrimiento» al estilo del estudiado por Francis Haskell. Haskell cita así una típica declaración que hizo en 1845 el joven Ruskin, que escribe en Bolonia: «Peor para Rafael. He vacilado mucho tiempo, pero hoy he roto con él delante de la Santa Cecilia. Lo echaré abajo y pondré a Perugino en su nicho». Pudo incluso mencionar un temprano caso de «*ready-made* recíproco», descrito por el marchante francés Jean-Baptiste Pierre Le Brun al evocar en 1783 a «uno que, llamado a una casa llena de pinturas de los más grandes maestros, entró por casualidad en una habitación algo apartada y se encontró con que la mesa principal que había en ella estaba hecha con una de las obras maestras de Aníbal Carracci, que habían unido a una base lo bastante sólida para resistir los estragos del paso del tiempo unos pocos años más»[8]. Pero

M. Struwe, «"Nationalsozialistischer Bildersturm" Funktion eines Begriffs», en *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*, ed. M. Warnke, Frankfurt, 1977, págs. 123-124.

[8] Carta de 9 de julio de 1845, en *Ruskin in Italy: letters to his parents*, ed. Harold I. Shapiro, Oxford, 1972, pág. 140, y M. [Le Bœuf], *Catalogue raisonné... 8 avril 1783*, cit. en F. Haskell, *Rediscoveries in art: some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*, Oxford, 1980 (1.ª ed., 1976), págs. 20-21, 30.



Portada del folleto *Guía de la exposición de [illegible] degenerado*, publicado en Berlín en 1937 poco antes de la clausura de la primera muestra *Entartete K[illegible]* en Múnich.



entretanto, durante lo que a menudo se denomina «purgatorio», las obras pueden desaparecer sin que nadie se entere, precisamente porque se han vuelto invisibles o inexistentes como tales obra[illegible] El sino de los cuadros de altar de Simone Martini en el transcurso de los siglos XVII y XVIII indujo así a Andrew Martindale [illegible] tir en el papel de la indiferencia, la apatía o la «iconameleia» —una palabra pseudogriega acuñada para designar esta actitud— en la desaparición del pasado. Propuso situarla [illegible] algún lugar entre la iconoclasia y la iconodulia [illegible] pero destacó su parentesco espiritual con la primera añadiendo a la afirmación de que «no hacer nada es, en sentido filosófico y en sentido práctico, no menos positivo que hacer algo» el recordatorio de que «las consecuencias de no hacer nada pueden ser dramátic[illegible] sobre todo en arquitectura», como veíamos en el ejemplo de la piscina Molitor[illegible]

Los «redescubrimientos [illegible] por juicios negativos y medidas anticonserv[illegible] sido menos investigados que las rehabilitaciones [illegible] quiz[illegible] del [illegible] son primordialmente herederos y colaboradores [illegible] examinar de forma más sistemática desde [illegible]

o descalificación estética de obras artísticas y arquitectónicas medievales, renacentistas, barrocas, rococó, neoclásicas, historicistas e incluso modernistas, por utilizar las etiquetas de época y estilo como simples categorías. Ya hemos aludido a la opinión de Voltaire acerca de los «edificios de los godos y los vándalos» que tapan la vista del Louvre. En una inacabada *Introduction à l'histoire de l'art français* dice André Chastel que, de todos los países occidentales, es en Francia donde con más facilidad se han destruido obras del pasado incluso famosas a causa «de la indiferencia y falta de interés o de la convicción de que una obra pasada de moda merece ser eliminada»[10]. Entre los ejemplos que cita figuran la llamativa condena del arte medieval por Jean-Jacques Rousseau —«los pórticos de las catedrales góticas subsisten solamente para bochorno de aquellos que tuvieron la paciencia de hacerlas»— y una reveladora anécdota sobre el rechazo que sufrió el arte del siglo XVIII tras la Revolución: cuando Jean-Honoré Fragonard encontró a su hijo, Alexandre-Évariste, nacido en 1780 y también pintor, quemando su colección de grabados y le preguntó qué demonios estaba haciendo, el joven contestó: «Ofrezco un holocausto al buen gusto»[11]. Según otra anécdota, el cuadro de Watteau *Pierrot* (conocido durante mucho tiempo como *Gilles)* fue comprado antes de 1820 por 100 francos a un marchante que había escrito en el reverso, con tiza, dos versos de una canción popular: «Que Pierrot serait content / s'il avait l'art de vous plaire» («Qué contento estaría Pierrot / si tuviera el arte de complaceros»)[12]. Charles Nodier dejó constancia en 1825 de una formulación interesante, próxima a la observación de Balzac en 1844, cuando relata su intervención en Le Grand Andely. La «Grande Maison» estaba siendo demolida por unos obreros que, a su juicio, «tiraron a martillazos unos muros mudos para una generación degradada que detrás de todo esto no ve más que piedras de construcción»[13].

La «estatuomanía» y «Saint-Sulpice» nos han proporcionado ya suficientes ejemplos de la posterior descalificación de obras decimonónicas. Las estatuas, en especial los moldes de yeso y los modelos (una categoría técnica y material más que estilística), son de excepcional relevancia en este contexto, porque la indignidad singularmente profunda y duradera que se les infligió, y en buena medida se les sigue infligiendo, debe mucho a su real, aparente o supuesta indiferencia hacia el requerimiento moderno de que la obra sea única, y también a que la escultura tiene

---

[10] A. Chastel, *Introduction à l'histoire de l'art français,* París, 1993, pág. 113.

Ibid., págs. 112-117, con referencia a Louis Dimier, «Fragonard», *Le Mois Li itto-resque*, 1907, págs. 25-38.

[12] *Watteau 1684-1721,* catálogo de la exposición, Galeries Nationales du Grand Palais, París, 1984, pág. 434. Sin embargo, según Francis Haskell, «los discípulos de David, dice la leyenda, tiraban bolitas de pan al *Embarque para Citerea* de Watteau, pero fueron Le Brun y Restout los que resultaron gravemente dañados» *(Rediscoveries in art,* pág. 108).

[13] Véanse capítulo 14, págs. 402-404; Ch. Nodier, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Normandie,* II, París, 1825, pág. 27.



Modelos de escayola de esculturas de galardonados con el Gran Premio de Roma entre 1815 y 1900, almacenados en la École des Beaux-Arts de París, en 1994.

una relación más estrecha con el lugar al que está destinada. En 1986 Jacques de Caso subrayó el interés que tiene la historia «del abandono, la destrucción, el robo de objetos y obras de arte a sabiendas» para los historiadores y en concreto para los historiadores de la escultura. Mencionó un ejemplo de «abandono gradual prolongado en el tiempo»: la desaparición en los años treinta de ocho estatuas colosales de David d'Angers y Ramey que habían adornado la Porte d'Aix en Marsella, probablemente tras ser descuidadas y degradadas hasta que v. arreglo. Un ejemplo posterior que cuenta combina polític. «radical» En 1968, el director de la École des Beaux-Arts de París, que era artista, autorizó a sus alumnos a organizar un baile en una sala subterránea en la que estaba almacenada parte de la colección de escultura y a trasladar ellos mismos las piezas a una sala contigua. Amontonaron las estatuas, destruyeron los cincuenta «bocetos modelados» de la colección e impidieron intervenir al conservador. El director explicó más tarde que esta eliminación había constituido un «deseado» signo de unos modos «nuevos» de pensar y de hacer [illegible] En 1994, Anne Pingeot llegó a la conclusión de que las «colecciones abandonadas» eran todavía numerosas y la más importante, la de la École des Be[illegible] Arts, estaba siendo sometida entonces [illegible] «deliberado deterioro» [143], incluyendo la supresión del cargo de [illegible] ador



144. Niklaus Morgenthaler, en su proyectado «cementerio para esculturas y monumentos», en un fotomontaje de Uri Werner Urech publicado en *WochenZeitung*, Zurich (4 de octubre de 1991). Al fondo a la izquierda, el monumento a Alfred Escher por Richard Kissling (1883-1889); en realidad está delante de la principal estación de ferrocarril de Zúrich.

Podríamos multiplicar hasta el infinito los ejemplos de destrucciones o degradaciones similares. Por citar solamente dos relativos a obras que aún no habían ingresado en colecciones públicas, o estaban en proceso de hacerlo, los modelos de escayola del escultor suizo Richard Kissling, autor de muchos importantes monumentos oficiales, a su muerte, en 1919, fueron arrojados al lago de Zúrich; de los de René de Saint-Marceaux, legados en 1922 por su viuda, el museo de Reims conservó únicamente las cabezas[16]. Al igual que el maltrato de monumentos de la III República francesa dentro de la modernización «embellecedora» de posguerra, estos casos demuestran que la eliminación de «monumentos comunistas» puede considerarse también una extensión de un fenómeno mucho más amplio. Podemos encontrar una última muestra de este hecho en la propuesta de un «cemen-

Karl Iten, «Zerstörung und Rekonstruktion eines Lebenswerkes», en *Richard Kissling 1848-1919*, catálogo de la exposición, Danioth-Ring, Kunst- und Kulturverein, Altdorf, 1988, págs. 7-14 (pág. 9); Véronique Alemany-Dessaint, *Une famille d'artistes en 1900. Les Saint-Marceaux*, catálogo de la exposición, Musée d'Orsay, París, 1992, págs. 28, 43.



terio para esculturas y monumentos» lanzada en 1991 en Zúrich [144]. El autor de este proyecto, un arquitecto que había organizado la Exposición Suiza de Escultura de 1986 en Bienne, adujo que muchos monumentos y esculturas de la ciudad, que representaban «la clase media en ascenso del siglo XIX y primera mitad del XX», debían dejar sitio a la generación actual y a obras de artistas más jóvenes; que la transformación de su entorno las había hecho inadecuadas, y que «ninguna escultura tiene originariamente un derecho a la vida eterna». Las reacciones a esta idea que se publicaron introdujeron distinciones entre monumentos políticos y modernas *drop sculptures*, así como reservas sobre el sacrificio de la memoria en el altar de la renovación y la observación de que dicha idea era ambigua, «ni iconoclasia ni culto a las estatuas»[17]

Museos y movimientos

En la École des Beaux-Arts, la degradación y el abandono de los yesos que habían realizado funciones pedagógicas en el pasado pueden interpretarse como expresión del conflicto moderno entre patrimonio y creación. El caso de Reims, la decapitación como precio del ingreso en una colección pública, indica, por el contrario, que las instituciones dedicadas a la conservación de obras de arte u otros bienes culturales participan también en la eliminación. Este hecho, muy raras veces mencionado, no es mera consecuencia de fallos, descuidos o deficiencias sino, en lo esencial, efecto de su misión de selección, hay que admitir que ejecutada de una manera burda con los modelos de Saint-Marceaux. Lo que escribió David Lowenthal acerca de los museos de historia, que «la inclusión en un museo marca un refrendo moral, digan lo que digan las cartelas de las piezas exhibidas», es aún más válido para los museos de arte —sustituyendo «moral» por «estético»—, en los cuales las cartelas suelen evitar los comentarios cualificadores[18]. La selección se produce ante todo en el ingreso, cuando los objetos potencial o realmente propuestos para su adquisición, donación, legado, prestamo o depósito o bien entran a formar parte de la colección y se les otorga por tanto una protección teóricamente ilimitada, o bien quedan fuera de ella y son abandonados a cualesquiera usos y abusos que pueda depararles el destino. sta clasificación es más importante para el arte moderno que para el antiguo. a que participa en la «producción de r. y no ha ido precedida de una historia de

eliminaciones. El primer director del Museum of Modern Art de Nueva York, Alfred H. Barr, definió lúcidamente su tarea como «la continua, consciente y decidida distinción entre la calidad y la mediocridad; el descubrimiento y proclamación de la excelencia»[19].

La selección y la eliminación, sin embargo, no se limitan al umbral. Por evidentes razones que tienen que ver con su finalidad de conservación y con las leyes de patrimonio y propiedad pública, las destrucciones dentro de museos normalmente no están documentadas. Por lo tanto habremos de citar un ejemplo no artístico. En el inventario del Bernisches Historisches Museum, encontramos en la entrada 19643 la mención «¡destruido!», fechada en 1957. Fue la época de la primera remodelación general del museo, en el transcurso de la cual se vaciaron las abarrotadas salas y se centró la presentación en las piezas de mayor valor estético de la colección. La número 19643 era un objeto muy alejado de esos criterios: un becerro momificado que había sido utilizado como amuleto durante una epidemia en una región alpina y había entrado en la colección en 1860 como testimonio referente al folclore rural[20]. Como denotan la vigorosa letra y el uso del signo de admiración, probablemente el hecho mismo de haber dejado constancia de esta eliminación atestigua la naturaleza especialmente ofensiva del objeto a ojos del conservador responsable, constancia que hicieron posible el carácter heterogéneo de las colecciones y los cambios en las concepciones y prioridades de la institución. En circunstancias menos excepcionales y con un seleccionador menos consciente, el amuleto habría desaparecido «sin dejar rastro», como se suele decir[21].

En cambio, una manera oficial y legal —en algunos países y tipos de museo— de librarse de piezas de colección es la «desaccesión», que significa borrarlas del inventario y generalmente ofrecerlas en venta. Esto, evidentemente, supone que se les reconoce al menos algún valor económico, pero también que se juzgan menos valiosas para la colección que otras a cuya adquisición pueda contribuir la venta de aquellas. Hemos visto que una secuela del asunto del *Arco inclinado* fue que los organismos federales estadounidenses pertinentes acordaron «ocuparse de la conservación y desaccesión del arte público, así como de su instalación», y que la estatua de Lenin de Tomski fue borrada de la lista de monumentos protegidos antes de su retirada; similares medidas se tomaron en otros *Länder* de la antigua

---

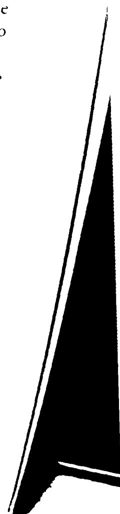
Véase capítulo 6, págs. 166-167; cit. por Philip L. Goodwin en el prefacio a *Built in USA 1932-1944*, catálogo de la exposición, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1944, pág. 8.

20 Thomas Meier, «Eintrag im Inventarbuch des Bernischen Historischen Museums, 1928», *Emotionen konserviert – katalogisiert – präsentiert*, catálogo de la exposición, Bernisches Historisches Museum, Berna, 1992, pág. 228.

21 Véase De Caso, «Alors, on ne jette plus?»,

Alemania Oriental[22] Lo que estaba en juego en la de… …sión, en la teoría y en la …a, quedó claro cuando en 1987 el Gobierno británico puso su empeño en …rmitir —y alentarles a ello— a los administradores de la Tate Gallery, la National Gallery y la National Portrait Gallery …ar al mercado «duplicados» y cuadros irrecuperablemente dañados o juzgados «inadecuados para la colección y desprovistos de interés para el público y la investigación»[23] La sospecha de que el resultado que se buscaba era una excusa para reducir todavía más los presupuestos de compra contribuyó a la oposición con que se topó la sugerencia, pero hubo argumentos menos tácticos contra ella: el efecto paralizador sobre los posibles donan… el c… …ácter problemático de la noción de «duplicado» y la conciencia de que las transformaciones históricas de los criterios y juicios de valor convertirían, de forma inevitable, algunas de las desaccesiones aparentemente más delicadas en crasos errores, un temor justificado por famosos ejemplos en Estados Unidos, que habían llevado … marchante a citar la máxima de Friedländer de que «uno siempre vende lo que no entiende»

Sin salir de los museos y coleccione… las obras se ven generalmente sometidas a movimientos de una sala … a y de ellas a los almacenes (y viceversa) que son expresión prácti… de interpretaciones y juicios. En este plano, la devaluación tiene de mediador… a la gestión de los recursos dedicados a exhibición y conserv… asume la forma, normalmente reversible, de la relegación, una diferencia capital con la destrucción y (la mayoría de las veces) con la desacce… En 1909 1912, el historiador francés del arte Louis Dimier se quejó de la ausencia de las pinturas italianas del siglo XVII retiradas de las paredes del Louvre … años antes, … enumeró los cuadros de lo que denominaba «el Louvre … Dos cuadros de una serie de 1992 titulada *Cuadros* … sentados por Jenny Watson en el pabellón … aliano … en 1993, aludían al mismo fenómeno y sugerían explic… la distinta suerte de obras relacionadas entre … el núm. … mujer desnuda tendida, a la que se … aba un caballo … largo letrero que decía: «l… …cuadro está en proceso de … el núm. 10, … mostraba … llevaba el … l



relegado al cuarto trastero»[25]. Hay que recordar no obstante que, según sean las condiciones de transporte y almacenamiento, la relegación puede influir negativamente en la conservación y hasta puede representar —directa o indirectamente, de inmediato o a largo placo— un modo eufemístico de eliminación.

Esto es todavía más cierto en los espacios públicos, en los que la relevancia de la afirmación de Richard Serra de que «trasladar la pieza es destruirla» no es solo cuestión de teoría artística. Hemos visto que entre las recientes muestras de una creciente conciencia de esta determinación mutua de obra y contexto figura la exposición *Skulpture Projekte* celebrada en Münster en 1987, que tenía como objetivo la creación de esculturas que fuesen «una con su lugar de origen» y «perdieran su significado si eran trasladadas»[26]. Un participante, el suizo Rémy Zaugg, desechó la idea de añadir otro objeto a la ciudad y en lugar de ello intentó recrear una obra ya existente pero relegada de Karl H. Bernewitz. Los dos grupos de bronce, que representan la ganadería (una granjera con un buey) y la agricultura (un labrador con un caballo), habían sido instalados en 1912 a ambos lados de la calle principal como señal de bienvenida a los agricultores westfalianos que llegaban a la ciudad; en los años sesenta, como consecuencia de los cambios en el tránsito rodado y en el gusto, fueron trasladados a un pedestal corriente más bajo, cerca del segundo ayuntamiento de la ciudad, recientemente construido, y estaban semiocultos por materiales de construcción cuando Zaugg los descubrió accidentalmente **[145]**. Denunció la retirada y humillación de las estatuas como «vandalismo administrativo» —una especie de *ready-made* recíproco—, que pasaba inadvertido porque destruía «no los objetos, sino las relaciones entre ellos». Propuso o bien dejar que el «esqueleto de monumento» que quedaba desapareciera por completo como un «acto de limpieza pública y de higiene intelectual», o bien hacer con él otra escultura —una especie de *ready-made*— reubicándola en el lugar en el que «la expresión fenoménica y funcional de la escultura poseyera la máxima analogía con la supuesta expresión original»[27]. Se optó por la segunda propuesta **[146]**; aunque demostraba de una manera impresionante cuán irrevocable es la transformación de un entorno urbano, halló tanta aprobación popular que el municipio decidió hacerla permanente. Esta apreciación, sin embargo, estaba basada en un género sutil de equivocación, como demostró el escándalo provocado por Zaugg cuando solicitó honorarios extra. Remitentes de cartas a los

---

Haskell, *Rediscoveries in art*, págs. 155-156; *La Biennale di Venezia. XLV Esposizione Internazionale d'Arte. Punti cardinali dell'arte*, catálogo de la exposición, Venecia, 1993, I, págs. 88-89.

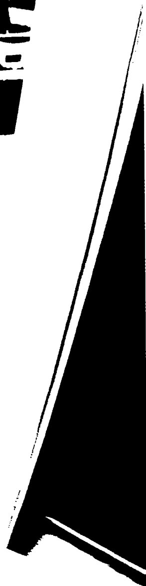
[26] Klaus Bussmann, «Zwei Skulpturen-Ausstellungen in Münster. Eine Bilanz», en *Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum*, ed. W. Grasskamp, Múnich, 1989, pág. 135; *Skulptur Projekte in Münster 1987*, catálogo de la exposición por K. Bussmann y K. König, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Colonia, 1987.

[27] Rémy Zaugg, *Vom Bild zur Welt*, ed. Eva Schmidt, Colonia, 1993, págs. 104-171 («Eine Stadt, ein Monument»).

las









147. Peter Fischli y David Weiss, *Muñeco de nieve*, 1990, nieve, metal y cristal. Heizkraftwerk Römerbrücke, central térmica, Saarbrücken.

periódicos y algunos reporteros opinaron que no había hecho nada que fuese digno de remuneración en tanto el artista insistía en que había «vuelto a hacer un monumento con la chatarra de la escultura destruida» y criticaba el «fetichismo primitivo» que desatendía el hecho de que «se puede dejar intactas las formas materiales de una escultura y sin embargo infligirle un daño sustancial»[28]. Otra obra reciente puede ser entendida como un comentario desenfadado sobre la particular dependencia del «arte público» respecto del entorno y sobre los continuos cuidados que hay que prestar a toda obra de arte para retrasar su desaparición: el muñeco de nieve creado en 1990 por Peter Fischli y David Weiss, junto con un paisaje de hielo, para la central eléctrica térmica de Römerbrücke, en Saarbrücken [147]; instalado en una vitrina cerca de la portería, lo conserva la misma energía que conserva el calor producido por la central y fue definido por sus autores como «el alma de toda la máquina»[29]

Thomas Wulffen y R. Zaugg, «Den persönlichen Ausdrucksakt neutralisieren», en Zaugg. *Vom Bild zur Welt*, págs. 150, 157

Kunstprojekt Heizkraftwerk Römerbrücke, Saarbrücken, 1992, s. p.

Los años sesenta han producido interesantes experimentos de relación entre obra y contexto. En 1966, David Bainbridge, miembro del grupo británico Art & Language, aprovechó un encargo de la junta de distrito de Camden, en el norte de Londres, para construir un «juguete» como pretexto para investigar los cambios de estatus posibles que puede sufrir un objeto, que debía ser «unas veces un miembro de la clase "objeto artístico" y otras una grúa funcional, dependiendo de su ubicación y de la función que se le asigne»[30]. El punto débil de esta demostración, que parece un ejercicio de estética goodmaniana, es desde luego que el artista puede, por sí solo y para siempre, proponer el estatus, pero no determinarlo. Lo mismo podemos decir de una variación sobre la idea de un *«ready-made* recíproco» ideado en 1963 por Robert Morris. La obra, en dos partes, estaba compuesta por *Letanías* **[148]**, un relieve consistente en un manojo de llaves con palabras de las *Litanies du chariot* que incluyó Duchamp en sus notas de la *Caja Verde* para el *Gran Vidrio*, y *Documento* **[149]**, una declaración jurada mecanografiada y hecha ante notario en la cual el artista afirma retirar de «la construcción metálica... toda cualidad y contenido estéticos y declara que a partir de la fecha del presente documento dicha construcción no posee tal cualidad y contenido»[31] La incorporación de *Letanías* y *Documento* a la colección del Museum of Modern Art de Nueva York, por donación de Philip Johnson, y la exhibición pública de ambas partes en sus salas demuestran quizá que es difícil llevar la descalificación estética de la obra propia más allá de una declaración, pero sin duda prueban que tal descalificación puede ser reconocida y buscada —lo mismo que la autodestrucción— como arte.

Una «retirada estética» análoga es la que Man Ray ejecutó efectivamente, sin embargo, a su llegada a Francia en 1921; su intención fue probablemente más seria, menos profunda y más provisional. Según su autobiografía, publicada en 1963, consiguió que su obra quedara exenta del pago de impuestos explicando que los cuadros «no estaban en modo alguno destinados a la duplicación ni a la explotación comercial» y —puesto que «no de. ·aba entrar en una disertación sobre lo que constituía un objeto dadá»— dejando ue el funcionario de aduanas tomara sus *assemblages* por una «guía» de combinaciones de colore. una «decoración» o un «ídolo primitivo hecho por los indios americanos»[32] No hace falta insistir en lo contradictorio de esta actitud con la adoptada por Man Ray frente a la asegurado

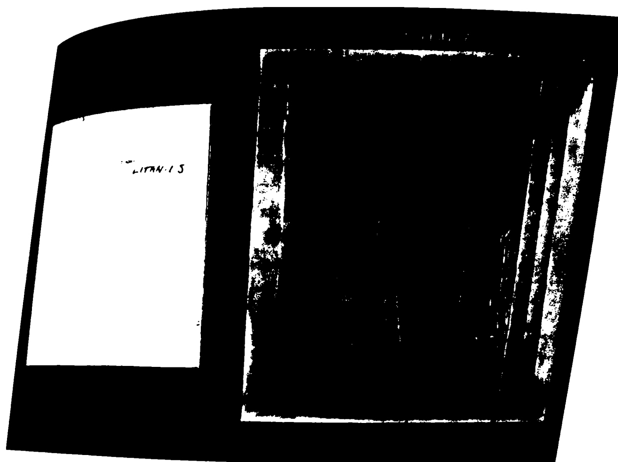




148. Robert Morris, *Letanías*, 1963, plomo sobre madera con aro de acero, llaves y cerradura de latón.

ra en 1957, y es evidente que ello se debe a las opuestas consecuencias financieras del reconocimiento del estatus artístico. Esta historia puede ser representativa del tipo de «autodescalificaciones» que en su mayoría no reciben publicidad, ya que las aseguradoras suelen asociar la cuestión, aparentemente teórica, de las categorías estéticas con asuntos muy prácticos y a veces de peso. Así ha sido especialmente en Estados Unidos desde que el Tribunal Supremo dictaminó en 1892 que no se permitía entrar libres de impuestos en el país a todas las obras de arte, sino solamente a las de bellas artes, es decir, «las destinadas únicamente a finalidades ornamentales, incluyendo las pinturas al óleo y a la acuarela, sobre lienzo, escayola u otro material, y la estatuaria original en mármol, piedra o bronce»[33]. En 1916, el Tribunal de Aduanas introdujo una «prueba representativa» que limitó aún más la categoría libre de impuestos a «las bellas artes libres que imitan objetos naturales como el artista los ve y apelan a las emociones solo mediante la vista». Este requerimiento, llamativamente conservador, fue abandonado en 1928 como consecuencia de uno de los casos más célebres que tienen que ver con el arte y la ley: «Brancusi contra Estados Unidos».

J. H. Merryman y A. E. Elsen, *Law, ethics, and the visual arts: cases and materials* (1.ª ed., Nueva York, 1979), I, págs. 3/2-3/7



149. Robert Morris, *Documento*, 1963, declaración jurada mecanografiada y hec notario sobre papel* y plancha de plomo sobre madera montada sobre tapete de cuero de imitación. The Museum of Modern Art, Nueva York.

* El infrascrito, ROBERT MORRIS, siendo el autor de la construcción de metal titulada LETANÍAS descrita en el anexo Pieza A, por la presente retira de dicha construcción toda cualidad y contenido estéticos y declara que a partir de la fecha del presente documento dicha construcción no posee tal cualidad y contenido.

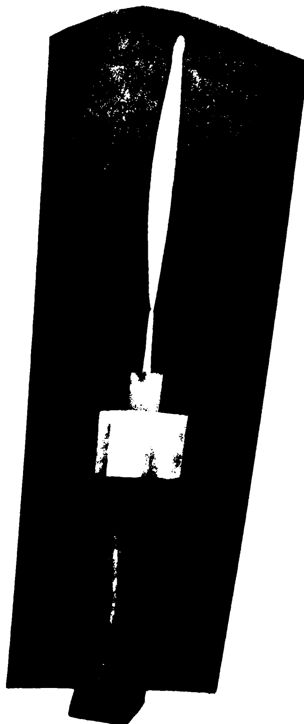
El asunto es bien conocido y nos limitaremos aquí a relatarlo brevemente[34]. En su centro estuvo *Pájaro en vuelo* **[150]**, una escultura de bronce comprada a Brancusi por el fotógrafo y galerista estadounidense Edward Steichen y gravado al 40 por 100 *ad valorem* —240 dólares— como «manufactura de metal». Tras oír declaraciones de peritos por ambas partes (entre otros Jacob Epstein por Brancusi), así como a testigos, el Tribunal de Aduanas invalidó la decisión de los funcionarios de aduanas y dictaminó que *Pájaro en vuelo* era una obra de arte y como tal tenía derecho a la entrada libre. De manera característica, se basó en la opinión de las autoridades intrínsecas, admitió que la obra era una «producción original de un escultor profesional» y del desarrollo de «una denominada nueva escuela de arte cuyos exponentes tratan de representar ideas abstractas en vez de imitar objetos naturales» y concluyó lo siguiente: «Simpaticemos o no con esas ideas más nuevas y con las escuelas que las representan, pensamos que el hecho de su existencia y su influencia en el mundo del arte tal como lo reconocen los tribunales debe considerarse». A pesar de su inherente interés, no es preciso que nos detengamos en el debate en sí, aunque sus circunstancias son muy reveladoras.

La creciente abstracción de las obras de Brancusi y sus pulidas superficies podrían evocar un procesamiento —por no decir uso— industrial, y la presentación en Nueva York de varias versiones de *Pájaro en vuelo* reforzó tal vez la impresión de producción en serie. Sea como fuere, según Thomas Munro, el cobrador de aduanas no había actuado solo, sino que «había sido informado por ciertos artistas, miembros de la National Academy y de la National Sculpture Society, de que no era arte ni escultura»[35]. Si fue así, la «equivocación» del funcionario expresaba en lo esencial una descalificación de la obra de Brancusi —y, por extensión, de la escultura moderna— por parte de unos competidores de mentalidad distinta. Además, la dimensión proteccionista era geográfica amén de estilística. En 1909, el Congreso de Estados Unidos había impuesto una tasa del 15 por 100 a la importación de todas las obras de arte de menos de veinte años de antigüedad; el coleccionista había de correr con el aumento del coste. Esta medida iba evidentemente dirigida contra el arte moderno europeo, ocasionalmente catalogado como «arte de Ellis Island». En 1913 esta regulación tarifaria fue denunciada con

---

[34] Véanse *ibid.*, págs. 3/3-3/5; J. H. Merryman y A. Elsen, *Law, ethics, and the visual arts*, Filadelfia, 2.ª ed., 1987, págs. 317-320; Carola Giedion-Welcker, *Constantin Brancusi 1876-1957*, Neuchâtel, 1958, págs. 211-216; Laurie Adams, *Art on trial: from Whistler to Rothko*, Nueva York, 1976, págs. 35-58; T. de Duve, «Réponse à côté de la question "Qu'est-ce que la sculpture moderne?"», en *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, catálogo de la exposición, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París, 1986, págs. 277-291; *Brancusi contre États-Unis. Un procès historique, 1928*, prefacio de Margit Rowell, epílogo y fortuna crítica por André Paléologue, París, 1995.

[35] T. Munro, *The arts and their interrelations*, ed. corr. y aum., Cleveland y Londres, 1969 (1.ª ed., 1949), pág. 8.



150. Constantin Brancusi, *Pájaro en vuelo,* 1926, bronce sobre basas de piedra y madera. Colección Hesther Diamond.

éxito por la Association of American Painters and Sculptors, organizadora del Armory Show, y en especial por el abogado, coleccionista y entregado defensor del modernismo John Quinn[36]. La contribución de Brancusi al Armory Show fue muy apreciada, pero también fue objeto de interpretaciones difamatorias, como describirla como «un huevo duro encima de un terrón de azúcar»[37]. Margit Rowell cuenta que en 1914 ya se puso en duda el estatus artístico de las obras enviadas para su primera exposición individual y tuvo que jurar en el consulado estadounidense de París que eran de su propia mano. Durante los diez años siguientes, Quinn ayudó a evitar esos incidentes, incluso aconsejando en 1922 a Henri-Pierre Roche, el agente del artista en Nueva York, que declarase como «esculturas» los pedestales



de madera de Brancusi para que quedaran exentos de pago. Pero en 1924 Quinn murió (prematuramente) de cáncer, lo que por supuesto significó que las obras de Brancusi dejasen de gozar de su protección. No obstante, fueron promovidas por Roché y Duchamp, que se ganó la vida de forma ocasional vendiéndolas. Fue Duchamp quien organizó la exposición de Brancusi en la galería Brummer y quien acompañó las obras. En 1927 compró con Roché y la esposa de Charles Rumsey, a solicitud del artista, las esculturas de Brancusi que eran propiedad de Quinn en la subasta pública de la colección del difunto abogado. No sorprende, por tanto, averiguar que fue también Duchamp quien decidió recurrir la decisión de Aduanas y movilizar al mundo artístico neoyorquino en busca de ayuda financiera y legal en nombre de la libre circulación de las obras de arte. Diez años después del rechazo de *Fuente* por la American Society of Independent Artists porque era un «elemento de fontanería», para él había razones comerciales y artísticas, así como teóricas, para tratar de descalificar a los descalificadores.

Un ejemplo espectacular de la transformación de estatus y sus contradicciones es el que nos ofrece el caso de los *graffiti* después de la II Guerra Mundial. Habitualmente se define a los *graffiti* como dibujos o inscripciones no oficiales hechos en superficies cuya función principal no guarda relación por lo general con esa finalidad[38]. La transgresión es, pues, en cierta medida esencial en este tipo de expresión no autorizada, que suele ser ilegal e ilegítima. Sin embargo, como apunta Stanley Cohen, «escribir *graffiti*... es una forma de conducta con una larga historia de institucionalización»[39]. He citado la defensa que hace Rodolphe Töpffer del derecho de las personas a perpetuarse. Podríamos mencionar también las piedras de la torre norte de la catedral de Estrasburgo, en la que los visitantes grabaron sus nombres, junto con su calidad y procedencia y la fecha de su visita, desde mediados del siglo XVI hasta 1836, época en la que ya no quedaba espacio para más. Todas esas inscripciones podrían considerarse un modo de «apropiarse del patrimonio arquitectónico», pero algunas de ellas —en particular la de Goethe— se convirtieron pronto en monumentos por derecho propio[40]. Hasta cierto punto, la legitimación de los *graffiti* formó parte del «descubrimiento» y la utilización de la «cultura popular» por la cultura de élite, junto con el arte de los niños, los locos y las sociedades rurales y «primitivas»[41]. Pero su práctica siguió representando una

---

38 W. P. McLean, «Graffiti», *Encyclopædia Universalis*, VII, París, 1970, págs. 849-854 (4.ª ed., 1995, X, págs. 624-629, con bibliografía revisada).

39 S. Cohen, «Property destruction: motives and meanings», en *Vandalism*, ed. C. Ward, Londres, 1973, pág. 29.

40 Roger Lehni, «Les inscriptions de la tour nord de la cathédrale de Strasbourg», en Louis Grodecki, «L'usure du patrimoine», *Revue de l'art*, núm. 49, 1980, págs. 93-95.

41 Véanse, por ejemplo, P. Georgel, «Enfance et génie en 1775. Sur un tableau du peintre écossais David Allan», *Interfaces* [Dijon], núm. 4, 1993, págs. 241-272; *Mit dem Auge des Kindes: Kinderzeichnung und moderne Kunst*, catálogo de la exposición por Jonathan Fineberg: Lenbachhaus,

apropiación de la esfera pública; no es casual que el escritor Restif de La Bretonne empezara a redactar su diario privado en los muros de la Isla de San Luis en 1779, una época en la que el «lugar público» estaba adquiriendo su forma moderna en París[42]. En el siglo XX se relacionó especialmente con la rebelión de 1968 y con el Muro de Berlín tal como se vio y se comentó en el lado occidental[43].

Junto con el desarrollo de movimientos culturales *underground* o alternativos, las facilidades técnicas del spray y los rotuladores contribuyeron a la expansión y transformación de los *graffiti* en las sociedades urbanas occidentales de la década de los setenta en adelante. Estas invenciones gráficas y verbales, a menudo provocadoras, fueron denunciadas y reprimidas como «vandalismo» por una parte y elogiadas y alentadas como «arte» por otra. Las condenas se basaban en que, aun siendo «expresivos» —una propiedad generalmente negada a otras formas de «vandalismo»—, los *graffiti*, con todo, instrumentalizaban y degradaban la propiedad y el patrimonio. El hecho de que casualmente se eligieran edificios —y en ocasiones esculturas o incluso pinturas— de carácter público como superficie indica que la cultura oficial podía figurar entre los objetivos; los *graffiti* pueden por tanto formar parte, como ya hemos visto, del abuso crítico del arte en general[44]. Por el contrario, los juicios positivos tendían a destacar las cualidades estéticas y a modificar las formas de los *graffiti* y sus condiciones de producción y recepción, con la aparición de individualidades reconocibles y reproducciones, de carreras y obras movibles. La simultaneidad y la contradicción de los dos estatus son especialmente llamativas en el caso de un «pionero» como «el artista del spray de Zúrich», Harald Nägeli, que pudo ser, al mismo tiempo, demandado, detenido, condenado y encarcelado, y patrocinado, coleccionado y defendido por artistas (entre otros Beuys en Alemania, Tinguely y Luginbühl en Suiza) e instituciones de arte; en cuanto a sus intervenciones gráficas, fueron trasladadas oficialmente a Suiza y conservadas e incluso restauradas —tras ser «vandalizadas»— oficialmente en Alemania[45] En 1987, la agencia de noticias suiza ATS anunció que un emplea-

---

Múnich; Kunstmuseum, Berna (Stuttgart, 1995); John M. MacGregor, *The discovery of the insane*, Princeton, N.J., 1989; *«Primitivism» in 20th century art*, catalogo de la exposición. liam Rubin, The Museum of Modern rt, Nueva York, 1984.

Restif de La Bretonne, *Mes inscriptions*, Paris, 1889; Thomas F *in eighteenth-century Paris*, New Haven y Londre. 1985.

[43] *Les murs ont la parole*, Paris, 1968; Rainer Hildebrant, *The Wall spe* Berlin, 1982 Hermann Waldenburg, *Berliner Mauerbild*, Berlin, 1990; Terry Tillman, *The writings on the Wall Peace at the Berlin Wall*, Santa Mónica, 1990.

Véase capítulo 9, pag. 238; un ejemplo de pintur.

«Rudi Martina, maker van vermelde muurschilderin»

26 de mayo de 1979

Paolo Bianchi (ed.).

42 49

do municipal de Heidelberg encargado de limpiar fachadas de edificios había destruido «por equivocación» dos de los dibujos de Nägeli hechos con spray porque «no se había dado cuenta de que eran obras de arte»[46].

El punto máximo de esta esquizofrenia de valores se alcanzó tal vez en París cuando, en 1983, la Fondation Nationale des Arts Plastiques et Graphiques demandó, por haber pintado unas cabezas con spray en el muro que rodea la sede, al artista Gérard Zlotykamien, al que seis años antes había comprado un *graffito* ejecutado sobre una persiana[47] Las paradojas del patrocinio cultural oficial de unas prácticas ilegales y «degradantes» se acentuaron aún más cuando, durante una polémica exposición titulada *Graffiti art* y organizada por la Direction des Musées de France en el Palacio de Chaillot, unos desconocidos realizaron pintadas o *tags* con spray en cinco estaciones de metro entre las que hay que destacar la del Louvre (en la que se exhiben copias de estatuas antiguas) y la Assemblée Nationale, decorada por el pintor francés Jean-Charles Blais[48]. Reduciendo su contenido a una especie de forma de reivindicación de un territorio, y a sus destinatarios explícitos, a miembros de su grupo y competidores, las pintadas reforzaron la dimensión antisocial de los *graffiti*. Nueva York y su red de metro se convirtieron en centro y paradigma de una guerra sin cuartel de imágenes entre autores de pintadas y limpiadores y entre los propios autores de las pintadas. El proceso de «conversión en arte», sin embargo, progresó de manera singular y la Transport Authority de la ciudad de Nueva York tuvo que anunciar en carteles que «pintarrajear vagones de metro con spray es vandalismo y constituye un delito». Galeristas como Tony Shafrazi (el autor del ataque con *graffiti* al *Guernica* de Picasso en 1974) y Sidney Janis, de reconocido prestigio (que había expuesto a Duchamp y organizado en 1983 una muestra de gran éxito titulada *Post-graffiti)*, prepararon el camino al mundo internacional del arte a selectos *enfants prodige* de la calle como Jean-Michel Basquiat[49]. Las primeras contribuciones de este último a las pintadas de equipo con la firma «SAMO ©», realizadas con spray sobre los muros de Manhattan de 1978 en adelante, eran análogas al ambiguo estatus de los *graffiti* con el del «antiarte» y ocasionalmente pusieron al descubierto el autocomplaciente «radicalismo» de los bohemios que se habían apropiado del Soho: SAMO © / COMO FORMA / DE NEOARTE, SAMO © / COMO FIN A / CONFINANDO / LOS TÉRMINOS DEL ARTE, SAMO ©: ¡ANTIARTE! / # XXXX, SAMO © COMO UNA /

---

[46] ATS, «Deux sprayages», *Gazette de Lausanne. Samedi littéraire*, 18 de abril de 1987.

[47] Pierre Mangetout, «Quand l'art passe de la rue au tribunal», *Libération*, 21 de septiembre de 1984.

[48] Nidam Abdi y François Reynaert, «Coups de tags dans le métro», *Libération*, 13 de enero de 1992, pág. 27; véase Réau, *Histoire du vandalisme* (1994), págs. 919, 1027, 1058.

[49] Bianchi (ed.), *Graffiti*, págs. 60-77. Sobre los *graffiti* en el metro, véanse Craig Castleman, *Getting up: subway graffiti in New York*, Cambridge, Mass., 1982; Martha Cooper y Henry Chalfant, *Subway art*, Londres, 1984.

UTERNATIVA A / «ARTE YACENTE» / CON LA SEC... pos DE PAPÁ... PARA USTED»[30] No es necesario subrayar que la legitimación que la posterior colaboración de Basquiat con Andy Warhol avala aún más incumbe solamente a una mínima fracción de todos los *graffiti* diariamente realizados en las ciudades occidentales, por no hablar de otras partes del mundo como Pakistán, donde dos miembros de la minoría cristiana fueron condenados a muerte por haber realizado supuestamente unos *graffiti* antiislámicos en una mezquita de Gujranwalla[31]

Dos caras de la misma moneda

La visión actual de la manera en que se constituye el «patrimonio» lo considera en un proceso de expansión ilimitada, de la cual algunos elementos siguen estando excluidos solo a causa de incidentes, fallos u oposición. Pero hemos visto que, fieles a la lógica de «derribar y levantar», todos los impulsores de la conservación, desde el movimiento «antirraspadura», pasando por Montalembert, hasta Réau y sus seguidores, al mismo tiempo admitieron o incluso reclamaron la eliminación de obras que no valoraban o que consideraban «degradantes». De hecho, ahora podemos reconocer que conservación y eliminación son en lo fundamental interdependientes. David Lowenthal ha llegado casi a la misma conclusión cuando escribe que «suprimir lo obsoleto y restablecerlo como patrimonio son... la enfermedad y su tratamiento, procesos menos discordantes que sim... Pero no me refiero aquí a lo que ha sido destruido y a lo que se restablece como una y la misma cosa. Por el contrario, quiero dejar claro que ...alificar algo —como arte, como «propiedad cultural», como digno de cuidar— supone necesariamente descalificar otra cosa, algo que se podría haber calificado y de lo que no se hace ningún c... algo con lo que se comparan las cualidades del objeto elegido. L... «compar... s difamatorias» que hemos identificado como técnica de descalificación sirven muchas veces, en realidad, ... doble propósito. La dimensión polémica de este fenómeno conlleva además que lo que ...alificado por alguien pueda ser —y con frecuencia e... descalificado por ... a la memoria las «guerras de imágenes» y de interpretaciones ... del mundo del arte; los juristas consideran la «dialéctica de...

cación» «inherente a todo acto de denominación»)[54]. La mutua determinación de «redescubrimientos» y devaluaciones colectivas indujo también a Philippe Junod a comparar la historia de los juicios estéticos con la antigua rueda de la Fortuna, «en la cual las caídas compensan los ascensos»[55]. Desde este punto de vista, aprecio y rechazo, conservación y destrucción, son las dos caras de la misma moneda, y la «conservación selectiva», por variada que sea en sus modos y efectos, resulta no ser tanto una contradicción como un pleonasmo[56].

Los criterios de descalificación pueden estudiarse, pues, en relación sistemática con los criterios de calificación, por ejemplo en referencia a la tipología de valores establecida por Riegl en *El culto moderno a los monumentos*[57]. Podemos volver su análisis del revés y mostrar cómo la ausencia, pérdida o negación de cada uno de esos valores justifica el abandono o destrucción de «monumentos» anteriores y potenciales. Entre los «valores de presente», una deficiencia en el «valor de uso» deprecia de manera primordial a la arquitectura pero puede afectar indirectamente a las artes aplicadas a ella y al arte público, como en el caso del *Arco inclinado*, al que se acusó de impedir el uso normal de la Federal Plaza. La disminución del «valor de novedad» es todavía más general y rápida en el sentido de que la innovación, desde los tiempos de Riegl, se ha estilizado hasta constituir un ingrediente indispensable de la calidad y el estatus artístico. Como los museos se han visto contagiados por la «fiebre de la inmediatez» y asumen funciones de «descubrimiento» y promoción, sus almacenes son menos inmunes que nunca al período de «purgatorio»[58]. Las obras están destinadas entonces a deteriorarse o perecer a menos que logren —como la rama en la mina de sal de Salzburgo, en la teoría stendhaliana del amor— cristalizar «valores de memoria»[59]. En cuanto a la falta de «valor artístico relativo» (que depende de la concordancia entre la obra y la «intención artística moderna»), podemos recordar el reciente sino de los monumentos oficiales de los regímenes comunistas, que habían sido concebidos, realizados y empleados en contra de los requerimientos de autonomía y ausencia de carácter instrumental, esenciales para la definición occidental de la obra de arte moderna. Lógicamente incapaces de satisfacer esos requerimientos, siguieron siendo independientes de un «valor de memoria intencionado» que se había vuelto obsoleto

---

[54] Olivier Cayla, «Ouverture: la qualification, ou la vérité du droit», *Droits. Revue française de théorie juridique*, núm. 18, 1993, págs. 3-18 (pág. 11).

[55] P. Junod, «Comment une œuvre d'art devient un classique», en *La sélection*, Publications de l'Université de Lausanne, fascículo 88, curso general público 1994-1995, Lausana, 1995, págs. 95-198 (pág. 101).

[56] Véase capítulo 11, págs. 290-297.

Véase capítulo 11, pág. 290.

[58] R. Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, París, 1992, pág. 261; Junod, «Comment une œuvre d'art devient un classique», pág. 99.

[59] Stendhal, *De l'amour*, Ginebra, 1948 (1.ª ed. París, 1822), págs. 11-21.

«escandaloso» como consecuencia de la caída de sus comitentes y prototipos ideológicos. El mismo ejemplo muestra que, para obtenerse, el «valor histórico» necesita una distancia temporal y emocional que a menudo va unida —mediante la eliminación— al hecho de que los candidatos a la conservación se van haciendo más infrecuentes. Finalmente, puede parecer difícil negar «valor de antigüedad» a cualquier testimonio material del pasado; Riegl, en consecuencia, profetizó el triunfo de este valor sobre todos los demás. Sin embargo, no podemos dejar de reparar en que, todavía hoy, los objetos pueden ser valorados por «antiguos» o denigrados por «viejos», y que no existen límites cronológicos fijos más allá de los cuales dejen de ser «viejos» y sean reconocidos como «antiguos». En un curioso ejemplo de retórica de la «conservación destructiva», el antiguo alcalde de Lyon definió la relación entre el teatro de ópera de Lyon, «renovado» por Jean Nouvel —un juego de palabras providencial—, y el edificio neoclásico que había suministrado parte de los materiales para él en estos términos: «La Ópera de Nouvel, una importante obra verdaderamente original de la arquitectura contemporánea, magnifica el pasado eliminando lo viejo»[60].

Cuando, sencillamente, se encuentra que los objetos carecen de las virtudes que habrían garantizado su conservación, es probable que la eliminación adquiera la forma del «no hacer nada» —por usar la expresión de Martindale— o se justifique con alguna finalidad y ocasión «embellecedoras». Pero también se puede percibir que exhiben vicios (antivalores en lugar de no valores) que exigen su destrucción, un proceso que adopta en este caso una apariencia más evidentemente activa y —si no hay amplio consenso negativo— controvertida. Esta es la situación expresada por el *topos* del objeto que «ofende» la vista y «escandaliza» al espectador. Pueden recorrerse desde la Reforma hasta nuestra época, y hemos visto muchos ejemplos de ella, como aquel estupendo fragmento de diálogo sobre la *Fuente* de Duchamp: «¡Es grosera, ofensiva! Existe la decencia – *Solo en los ojos del contemplador*», a lo cual solamente hay que añadir un recordatorio de que el artista es también un contemplador y que producción y recepción están interrelacionadas.

Pero si la eliminación y la conservación son las dos caras de la misma moneda, la eliminación es la cara oscura, no solo en el sentido de que pueda parecer deprimente sino en el de que está oculta. En realidad, los dos sentidos van unidos: está oculta porque está reprimida. Ya he indicado que el consenso logrado por el «patrimonio» obligó a usar métodos y definiciones de destrucción indirectos; se ha puesto suficientemente de relieve en este libro el tabú de la iconoclasia. Dado que cada obra de arte, sean cuales fueren sus cualidades y defectos concretos, debe incorporar valores universales y eternos que tengan que ver con toda la humani

dad presente y futura, descuidarla —no digamos destruirla— ofende a la humanidad y al interés público. Algo análogo se puede decir de todos los restos materiales del pasado; ya hemos visto que, para Riegl, la distinción entre monumentos «artísticos» e «históricos» se ha vuelto irrelevante. Por otra parte, dado que el número de objetos que reclaman un estatus artístico o histórico aumenta geométricamente mientras que la cuantía de los recursos disponibles para su conservación no lo hace, dado que el interés concreto que alienta a cada uno de los reclamantes varía mucho (según el objeto, el contemplador, el lugar, el momento y la circunstancia), y muchos de ellos estorban intereses de todo tipo, la eliminación tiene que suceder y sucede. Pero lo hace de maneras o bien agresivas e ilegales o bien oscuras y disfrazadas, unidas en lo que bien puede ser el paradigma de la iconoclasia moderna, a saber, la confusión de arte con basura. Nacido hasta cierto punto del «vandalismo revolucionario», el arte moderno ha sido predicado de la universalización de sus valores y ha sustituido progresivamente la pregunta «¿es buen arte?» por la pregunta «¿es arte?»[61]. Sometida a estas condiciones, la iconoclasia ha asumido habitualmente la forma de la respuesta «no me di cuenta de que lo era».

Según Françoise Choay, esta lógica se inició con los papas del Renacimiento y sus consejeros, quienes, «al vincular la idea de antigüedades con la de conservación y excluir así el concepto de destrucción… establecen una protección ideal cuya naturaleza puramente verbal permite enmascarar y autoriza la destrucción real… de las mismas antigüedades»[62]. Dominique Poulot ha mostrado que el discurso antivandalista de la Revolución Francesa debe entenderse no solamente como una reacción contra el «vandalismo revolucionario» sino como «el legado de una racionalización de la política de la iconoclasia». Después del Terror, aunque aún era posible encontrar a alguien que alabara «el gasto modesto de los purificadores del buen gusto», muchos «preferían esperar las consecuencias naturales de la indiferencia y el abandono en vez de poner en práctica una política de selección inmediata y razonada». En 1806, el director del Musée Napoléon, Vivant-Denon, expresó el revelador deseo de que se pudiera relevar al hombre de la decisión y la responsabilidad de la eliminación: «Sería ideal que algún acontecimiento hiciera que cada siglo destruyera todas las malas pinturas que habían ayudado a crear

---

Véase T. de Duve, *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, París, 1980. Un llamativo testimonio, mencionado por Haskell, de este cambio es un ataque contra la exhibición de pintura tardoacadémica norteamericana del siglo XIX en el Metropolitan Museum of Art; John Rewald afirmó que esas «pinturas debían conservarse [en los almacenes] como prueba del mal gusto de una época pasada y del cinismo de nuestros días, que las tratan como si fuesen obras de arte» (Rewald, «Should Hoving be de-accessioned?», *Art in America*, LXI/1, 1973, págs. 24-30, cit. en Haskell, *Rediscoveries in art*, pág. 180).

F. Choay, *L'allégorie du patrimoine*, París, 1992, pág. 50.

buenos artistas»[63]. En palabras de Andrew Martindale, «dos guerras mundiales han realizado en el siglo XX una revolución completamente distinta por medio de la cual lo que antaño se consideraba "mantenimiento" y una inoportuna sangría de nuestros recursos ha pasado a ser en nuestra época "conservación" y un deber cuasi sagrado para la civilización»[64]. A las guerras hay que añadir la modernización; de hecho están profundamente relacionadas, como hemos visto. Para David Lowenthal, «el patrimonio prospera como lo que se percibe como lo contrario de la obsolescencia», y «salvando cada vez más de la erosión y la eliminación tratamos de restablecer el equilibrio entre lo efímero y lo perdurable»[65]. Lowenthal piensa que esos esfuerzos suponen un rechazo de la historia, que es «irrevocable por definición», y están ligados a una represión general del olvido, cuya relación con la memoria es análoga a la de la destrucción y la conservación[66]. Como prueba de que la conservación posee una faceta de culto, cita el comentario de una conservadora estadounidense de museo acerca de lo que experimentó en un congreso, organizado en 1989, sobre la suerte de los objetos rituales y culturales que, en cumplimiento de la Ley de tumbas y repatriación de los nativos americanos, de 1991, iban a ser devueltos a los grupos tribales y que luego —al menos la mitad de ellos— fueron enterrados, expuestos a los elementos o destruidos con fines de purificación: «La idea de dejar perecer conocimiento deliberadamente era para mí tan sacrílega como para los indios del público la idea de conservar a sus antepasados en los anaqueles de un museo»[67]

Los puntos débiles de esta concepción se han ido poniendo de manifiesto en tiempos recientes. Françoise Choay ha hecho un llamamiento a desenmascarar «el falso discurso sobre la conservación del patrimonio, que nació en el Renacimiento y pretende ocultar las destrucciones y desfiguraciones reales»[68]. No solo no evita eliminaciones —de hecho es al contrario— sino que ocultar la destrucción excluye la posibilidad de una «selección razonada» y de un debate público sobre sus criterios y opciones. Se pueden revisar a esta luz los argumentos contra el «culto al pasado», ya que del hecho de que la destrucción necesite pretextos no podemos inferir que todos ellos fueron pretextos para la destrucción. Por ejemplo, no parece que Nathaniel Hawthorne estuviera pensando en un estilo, época o lugar concretos cuando escribió en 1859 que «habría ue hacer ue todas las ciudades fueran sus-

Cit. en D. Poulot, «Revolutionary
a representation of modern cultural terror»,
Highlands, N.J 1995, págs. 201 203.
Martindale, «Iconoclasm or apathy?»,
Lowenthal, *Possessed by the past*
Lowenthal, «Memory and oblivion», págs.
Carolyn Gilman, cit en Lowenthal, *Posses*
Choay, *L'allegorie du patrimoine*, pág. 1 9

dad presente y futura, descuidarla —no digamos destruirla— ofende a la humanidad y al interés público. Algo análogo se puede decir de todos los restos materiales del pasado; ya hemos visto que, para Riegl, la distinción entre monumentos «artísticos» e «históricos» se ha vuelto irrelevante. Por otra parte, dado que el número de objetos que reclaman un estatus artístico o histórico aumenta geométricamente mientras que la cuantía de los recursos disponibles para su conservación no lo hace, dado que el interés concreto que alienta a cada uno de los reclamantes varía mucho (según el objeto, el contemplador, el lugar, el momento y la circunstancia), y muchos de ellos estorban intereses de todo tipo, la eliminación tiene que suceder y sucede. Pero lo hace de maneras o bien agresivas e ilegales o bien oscuras y disfrazadas, unidas en lo que bien puede ser el paradigma de la iconoclasia moderna, a saber, la confusión de arte con basura. Nacido hasta cierto punto del «vandalismo revolucionario», el arte moderno ha sido predicado de la universalización de sus valores y ha sustituido progresivamente la pregunta «¿es buen arte?» por la pregunta «¿es arte?»[61]. Sometida a estas condiciones, la iconoclasia ha asumido habitualmente la forma de la respuesta «no me di cuenta de que lo era».

Según Françoise Choay, esta lógica se inició con los papas del Renacimiento y sus consejeros, quienes, «al vincular la idea de antigüedades con la de conservación y excluir así el concepto de destrucción... establecen una protección ideal cuya naturaleza puramente verbal permite enmascarar y autoriza la destrucción real... de las mismas antigüedades»[62]. Dominique Poulot ha mostrado que el discurso antivandalista de la Revolución Francesa debe entenderse no solamente como una reacción contra el «vandalismo revolucionario» sino como «el legado de una racionalización de la política de la iconoclasia». Después del Terror, aunque aún era posible encontrar a alguien que alabara «el gasto modesto de los purificadores del buen gusto», muchos «preferían esperar las consecuencias naturales de la indiferencia y el abandono en vez de poner en práctica una política de selección inmediata y razonada». En 1806, el director del Musée Napoléon, Vivant-Denon, expresó el revelador deseo de que se pudiera relevar al hombre de la decisión y la responsabilidad de la eliminación: «Sería ideal que algún acontecimiento hiciera que cada siglo destruyera todas las malas pinturas que habían ayudado a crear

---

Véase T. de Duve, *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, París, 1980. Un llamativo testimonio, mencionado por Haskell, de este cambio es un ataque contra la exhibición de pintura tardoacadémica norteamericana del siglo XIX en el Metropolitan Museum of Art; John Rewald afirmó que esas «pinturas debían conservarse [en los almacenes] como prueba del mal gusto de una época pasada y del cinismo de nuestros días, que las tratan como si fuesen obras de arte» (Rewald, «Should Hoving be de-accessioned?», *Art in America*, LXI/1, 1973, págs. 24-30, cit. en Haskell, *Rediscoveries in art*, pág. 180).

F. Choay, *L'allégorie du patrimoine*, París,



buenos artistas»[63]. En palabras de Andrew Martindale, «dos guerras mundiales han realizado en el siglo xx una revolución completamente distinta por medio de la cual lo que antaño se consideraba "mantenimiento" y una inoportuna sangría de nuestros recursos ha pasado a ser en nuestra época "conservación" y un deber cuasi sagrado para la civilización»[64]. A las guerras hay que añadir la modernización; de hecho están profundamente relacionadas, como hemos visto. Para David Lowenthal, «el patrimonio prospera como lo que se percibe como lo contrario de la obsolescencia», y «salvando cada vez más de la erosión y la eliminación tratamos de restablecer el equilibrio entre lo efímero y lo perdurable»[65]. Lowenthal piensa que esos esfuerzos suponen un rechazo de la historia, que es «irrevocable por definición», y están ligados a una represión general del olvido, cuya relación con la memoria es análoga a la de la destrucción y la conservación[66]. Como prueba de que la conservación posee una faceta de culto, cita el comentario de una conservadora estadounidense de museo acerca de lo que experimentó en un congreso, organizado en 1989, sobre la suerte de los objetos rituales y culturales que, en cumplimiento de la Ley de tumbas y repatriación de los nativos americanos, de 1991, iban a ser devueltos a los grupos tribales y que luego —al menos la mitad de ellos— fueron enterrados, expuestos a los elementos o destruidos con fines de purificación: «La idea de dejar perecer conocimiento deliberadamente era para mí tan sacrílega como para los indios del público la idea de conservar a sus antepasados en los anaqueles de un museo»[67]

Los puntos débiles de esta concepción se han ido poniendo de manifiesto en tiempos recientes. Françoise Choay ha hecho un llamamiento a desenmascarar «el falso discurso sobre la conservación del patrimonio, que nació en el Renacimiento y pretende ocultar las destrucciones y desfiguraciones reales»[68]. No solo no evita eliminaciones —de hecho es al contrario— sino que ocultar la destrucción excluye la posibilidad de una «selección razonada» y de un debate público sobre sus criterios y opciones. Se pueden revisar a esta luz los argumentos contra el «culto al pasado», ya que del hecho de que la destrucción necesite pretextos no podemos inferir que todos ellos fueron pretextos para la destrucción. Por ejemplo, no parece que Nathaniel Hawthorne estuviera pensando en un estilo, época o lugar concretos cuando escribió en 1859 que «habría que hacer que todas las ciudades fueran sus-

---

Cit. en D. Poulot, « evolutionary "vandalis and the birth of the museum: the effects of a representation of modern cultural terror», en *Art in Museums*, ed. S. Pearce, Londres y Atlantic Highlands, N.J., 1995, págs. 201-203.

64 Martindale, «Iconoclasm or apathy?»,

Lowenthal, *Possessed by the past*.

Lowenthal, «Memory and oblivion», págs. 171-182.

Carolyn Gilman, cit. en Lowenthal, *Possessed by the past*, pag.

68 Choay, *L'allegorie du patrimoine*, pag. 179.

ceptibles de ser purificadas por el fuego, o por el deterioro cada medio siglo. De otro modo se convierten en guaridas hereditarias de las alimañas y la fetidez, además de quedar al margen de la posibilidad de... mejoras»[69]. Después de pasar un día en el British Museum en 1855, Hawthorne formuló asimismo una conclusión que pulsa inesperados resortes entre los asuntos que estamos investigando, desde la *Tragedia de anteguerra* de Bateman de 1916 **[43]** hasta recientes negaciones de estatus artístico: «No reconocemos como basura algo que en realidad es basura», acaso un recordatorio de que si somos sistemáticamente relativistas no hay ninguna razón fundamental para descalificar la descalificación en vez de la calificación, y viceversa[70].

El cuestionamiento de la conservación material

He aludido ya a otra crítica de Choay acerca de la moderna praxis de la conservación: que el «consumo cultural» acaba significando «destrucción cultural»[71]. Más importante aún, Lowenthal opina que «la conservación material es... en el fondo una ilusión» porque las cosas se identifican y aprecian «por su forma o continuidad genética» y no por su «sustancia original»[72]. Como otros comentaristas críticos del concepto occidental de patrimonio, señala la existencia de «modos alternativos de reconciliarse con un legado» en otras sociedades, aun cuando nuestro propio modo se ha venido extendiendo por el mundo entero en las últimas décadas. Los ejemplos de China y Japón han sido los más citados, aunque se podrían mencionar muchos otros: en la antigua Asiria, por ejemplo, el hecho de que todos los edificios, incluidos los palacios, estuvieran hechos de ladrillo llevó a los reyes a recurrir a documentar su fundación para perpetuar sus nombres y hazañas[73]. Los japoneses tienen fama de «conservar no materiales sino procesos de manufactura» replicando las reliquias en vez de salvándolas y patrocinando (desde 1955) como «Tesoros nacionales vivos» a artesanos formados tradicionalmente que deberán transmitir su experiencia[74]. Con independencia de su estado de conservación, los grandes santuarios sintoístas son regularmente desmantelados y recons-

---

N. Hawthorne, *The marble faun*, cit. de D. Lowenthal, «Material preservation and its alternatives», *Perspecta. The Yale Architectural Journal*, XXV, 1989, pág. 70; la expresión «culto al pasado» está tomada de un artículo de 1983 de Roy Strong, entonces director del Victoria and Albert Museum, cit. del mismo.

[70] N. Hawthorne, *English notebooks*, entrada de diario de 29 de septiembre de 1855, cit. en Lowenthal, *Possessed by the past*.

Véase capítulo 11, pág. 297.

Lowenthal, «Material preservation», págs. 68-69.

[73] Sylvie Lackenbacher, *Le palais sans rival. Le récit de construction en Assyrie*, París, 1990, especialmente págs. 152-160.

[74] Lowenthal, «Material preservation», pág. 73; Laurence Benaïm, «Un "trésor vivant" à Paris», *Le Monde*, 29 de diciembre de 1994.

De otro
más de
en el
pulsa
edia



151 Fotografía que forma parte de *Boîte-* *alise* de 1941-1942; muestra el *Ready-made desdichado* de Marcel Duchamp de 1919 [119]). Philadelphia Museum of Art.

truidos con materiales idénticos pero nuevos; con los famosos templos de Ise esto
ocurre cada veinte

Hay también una crítica implícita de la teoría y la praxis occidentales de hoy en el ensayo de Pierre Ryckmans sobre «La actitud china hacia el pasado». Ryck
algo que a nosotros sin duda nos parecerá una paradoja o una contradicción en la civilización china entre «continuidad cultural única
«extraordinario sentido de la historia» y el elogio confuciano de los valores pasado, su «curioso descuido o indiferencia (incluso a veces descarada iconocla sia) hacia el patrimonio *material* del pasado». El aunque
limito
todo ignorado, apareció muy tarde en su historia y
objetos muy restringida. Además, el que las obras maestras antiguas de estuviesen concentradas en las colecciones imperiales de

1 P
Imen

que monopolista, combinado con su inaccesibilidad y con el saqueo e incendio del palacio imperial tras la caída de cada dinastía, hizo que «a la mayoría de los artistas, estetas, entendidos y críticos les resultara casi imposible adquirir un conocimiento pleno y de primera mano del arte antiguo». Lo que es más, ahora se sospecha que el *Prefacio al pabellón de la orquídea* de Wang Xizhi, del siglo IV, tenido por la obra maestra absoluta del arte caligráfico y al que hay continuas referencias como su modelo supremo, tal vez nunca existió en realidad. Comentando estas observaciones, Ryckmans propone sustituir la contradicción por la coherencia y la causalidad. Situada en esta perspectiva histórica más amplia, indica, la «revolución cultural» puede «dejar de parecer una aberración accidental» y verse como «la más reciente expresión de un fenómeno muy antiguo de iconoclasia masiva recurrente en toda la historia de China», y acaso exista «alguna relación entre la inagotable creatividad de la cultura china y la periódica tábula rasa que impidió que dicha cultura... se paralizara por el peso de los tesoros acumulados en épocas anteriores». La moraleja de esta interpretación es que, para los chinos, «la continuidad no la garantiza el inmovilismo de los objetos inanimados; se logra mediante la fluidez de las sucesivas generaciones».

Sea cual fuere el subtexto que dio forma al estudio de Ryckmans, no es mi intención reconciliar a confucianos y futuristas. Pero no podemos dejar de observar que «los modos alternativos de aceptar un legado» —salvar fragmentos en vez de totalidades, procesos en vez de materiales, representaciones en vez de cosas «reales»— recomendados por Lowenthal han sido objeto de amplia experimentación, en nuestro mundo y en nuestro siglo, de la mano de artistas modernos de la tradición «iconoclasta», que pusieron en tela de juicio, entre otros «fetiches», la materialidad y la transformación en mercancía **[151]**. El que los ***ready-mades*** de Duchamp se tiraran y replicaran se puede comparar con la reconstrucción de los templos japoneses, y la «transferencia de la rareza» de la obra al artista, con la convicción china de que «el hombre solamente sobrevive en el hombre»[77]. Abundan las diferencias y las dificultades, sobre todo en torno a la contradicción entre la insistencia moderna en el individualismo y la innovación, por una parte, y las ideas mismas de «tradición» y «legado», por otra; Lowenthal concede que sus alternativas no son «opciones libremente abiertas a la cultura occidental moderna», ya que son «pautas derivadas del hábito, no de una deliberada adopción»[78]. Pero, como en el caso del llamamiento de Hawthorne a la fugacidad, del hecho de que las «representaciones» de *happenings, performances* y obras efímeras hayan sido habitualmente tratadas como restos materiales, o del hecho de que el uso de materiales perecederos y combinaciones inestables haya acicateado el ingenio de con-

[77] Lowenthal, «Material preservation», págs. 71-77; R. Moulin, «La genèse de la rareté artisti *Ethnologie française*, VIII, 1978, págs. 241-258; Ryckmans, «The Chinese attitude», pág. 811.

[78] Lowenthal, «Material preservation», pág. 77.

servadores de museo y comisarios de exposición en lugar de modificar sus actitudes y misiones, no podemos inferir que esos experimentos sean nulos o insinceros, y es mucho lo que todavía podemos aprender de ellos.

El médico, sinólogo y poeta francés Victor Segalen, que recogió y conservó las obras de Gauguin al llegar a las islas Marquesas, poco después de la muerte del artista en 1903, comparó la actitud china y la occidental hacia la relación entre el arte, el tiempo y la materia en un poema en prosa de su colección *Stèles* (1914)[79]. Se valió de la prioridad histórica de la civilización china para invertir la perspectiva habitual y hacer que su narrador se burlara del uso de la piedra por los occidentales para «construir para la eternidad», y de su culto a «tumbas gloriosas de cosas que aún existen, a puentes célebres porque son viejos», tildándolos de muestras de «barbarie» e «ignorancia». Afirmó que «si el tiempo no ataca a la obra, devora a quien la ha hecho», recomendó «construir sobre arena», definió la obra como un sacrificio cuya desaparición material indica que ha sido aceptada y concluyó: «Nada de rebeliones: honremos a las eras en sus sucesivas caídas y al tiempo en su voracidad».

Cuando, en 1983, publiqué los resultados de mi investigación de los ataques llevados a cabo en Bienne y el asunto de *Video Blind Piece*, me cuidé de indicar que me ocupaba únicamente de la «violencia deliberadamente ejercida por unos protagonistas individuales o débilmente organizados, carentes de apoyo teórico o estratégico explícito, contra objetos que gozaban oficialmente del estatus de obras de arte». Contra la habitual clasificación de esa violencia como «vandalismo», propuse denominarla «iconoclasia» a fin de concederle el derecho de lograr inteligibilidad o incluso inteligencia. Pensé que un estudio general de los ataques contra obras de arte en la época moderna agotaría al autor antes de agotar el tema. Además, me pareció que un planteamiento unificado de los heterogéneos fenómenos implicados serviría inevitablemente a fines polémicos más que científicos, como había sucedido con la *Historia del vandalismo* de Réau.

Para bien o para mal, deseché mi propia advertencia. El tema está cualquier cosa menos agotado y el autor no lo está del todo. Al hacerlo, he ampliado el tema más aún de lo que imaginaba y he descubierto vínculos entre ataques excepcionales y ejemplos inconspicuos de degradación cotidiana. Al final, me parece que la «iconoclasia» y el «vandalismo» no son sino la forma más visible de descalificación de obras de arte, y la eliminación, la otra cara de la conservación en un proceso bifronte de construcción del «patrimonio». Espero haber aprovechado, pues, lo que consideré el valor heurístico de estos fenómenos aparentemente anormales, que arrojan una luz inusitada sobre las actitudes «normales» y nos ilustran acerca del

---

«Aux dix-mille années».

lugar de las obras de arte y la cultura material en la sociedad o, mejor dicho, teniendo en cuenta las diferencias geográficas, políticas y culturales, las sociedades. En realidad, esta iluminación indirecta puede equivaler a un retorno de lo reprimido, como sucede con los chistes en el análisis freudiano. He propuesto considerar que esta represión tiene su origen en la estigmatización del «vandalismo» y en la universalización de los valores artísticos y culturales, y se ve reforzada por la constante extensión y relajación de las nociones de patrimonio —como predijo Riegl— y de arte. Según Françoise Choay, la exclusión del concepto de destrucción empezó en el Renacimiento al enlazar la idea de antigüedades con la de conservación, de modo que una protección ideal enmascaró y autorizó la eliminación real. Esto se halla históricamente próximo al papel de la Reforma —destacado por Werner Hofmann— en el nacimiento de la teoría moderna del arte. De hecho, los grandes episodios iconoclastas, en especial la Revolución Francesa, al fundamentarse en las funciones no estéticas de las imágenes, resultaron decisivos para establecer en el arte la primacía de la función estética, primacía que progresivamente reclamaría la exclusión de todas las demás. Pero la autonomía nunca puede ser absoluta, ya que el arte sigue siendo un elemento del tejido social y supone una creciente apertura hacia la multiplicidad de interpretaciones, usos y actitudes, incluidas las adversas y las violentas. La historia de la iconoclasia continúa acompañando a la del arte como una sombra, atestiguando su peso y su sustancia.

Bibliografía

La siguiente lista presenta una selección del material que aparece en las notas. Con pocas excepciones, se han excluido las fuentes de archivo y los artículos de prensa y solo se recogen estudios que tratan directamente de los ataques contra el arte y el patrimonio. La bibliografía ha sido aumentada y puesta al día.

Estudios generales

BARBER, Tabitha, y BOLDRICK, Stacy (eds.), *Art under attack: histories of British iconoclasm*, catálogo de la exposición, Londres, Tate Gallery (Londres, 2013).

BESANÇON, Alain, *L'image interdite: Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, París, 1994.

BEVAN, Robert, *The destruction of memory: architecture and cultural warfare*, Londres, 2004.

BOESPFLUG, Francois, y LOSSKY, Nicolas (eds.), *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, París, 1987.

BOLDRICK, Stacy; BRUBAKER, Leslie, y CLAY, Richard (eds.), *Striking images, iconoclasms past and present*, Farnham y Burlington, 2013.

BOLDRICK, Stacy, y CLAY, Richard (eds.), *Iconoclasm: contested objects, contested terms*, Aldershot y Burlington, 2007.

BREDEKAMP, Horst, *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Berlí 2010.

BRIGGS, Martin S., *Goths and vandals: a study of the destruction, neglect and preservation of historical buildings in England*, Londres, 1952.

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn, *On the destruction of art – Or conflict and art, or trauma and the art of healing (100 notes – 100 thoughts*, núm. 40), Ostfildern, 2012; reimpr. en dOCUMENTA (13), *The Book of Books*, Ostfildern, 2012, págs. 282-292.

COHEN, Stanley (ed.), *Images of deviance*, Harmondsworth, 1971.

DALLAL, Alberto (ed.), *La abolición del arte*, XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte, UNAM/IIE, México, 1998.

DEMANDT, Alexander, *Vandalismus: Gewalt gegen Kultur*, Berlín, 1997.

FLECKNER, Uwe (ed.), *Sturm der Bilder: Zerstörte und zerstörende Kunst von der Antike bis in die Gegenwart*, Berlín, 2011.

Freedberg, David, *Iconoclasts and their motives*, Maarsen, 1985.
— *The power of images: studies in the history and theory of response*, Chicago y Londres, 1989.
Gamboni, Dario, *Un iconoclasme moderne. Théorie et pratiques contemporaines du vandalisme artistique*, Zúrich y Lausana, 1983 [Jahrbuch 1982-1983 del Instituto Suizo para la Investigación del Arte].
— «Preservation and destruction, oblivion and memory», en A. L. McClanan y J. Johnson (eds.), *Negating the image: case studies in iconoclasm*, Williston, 2006, págs. 163-177.
— «Bildersturm», en U. Fleckner, M. Warnke y H. Ziegler (eds.), *Handbuch der politischen Ikonographie*, Múnich, 2011, vol. 1, págs. 144-151.
Geerds, Friedrich, «Kunstvandalismus. Kriminologische und kriminalistische Gedanken über ein bisher vernachlässigtes Phänomen im Bereich von Kunst und Kriminalität», *Archiv für Kriminologie*, CLXIII/5, 1979, págs. 129-144.
Goody, Jack, *Representations and contradictions: ambivalence toward images, theatre, fiction, relics and sexuality*, Oxford, 1997.
Hofmann, Werner (ed.), *Luther und die Folgen für die Kunst*, catálogo de la exposición, Hamburger Kunsthalle, Hamburgo (Múnich, 1983).
Kelley, Michael, *Iconoclasm in aesthetics*, Cambridge, 2003.
Knappe, Karl-Adolf, «Bilderstürmerei. Byzanz - Reformation - Französische Revolution», *Kunstspiegel*, 3, 1981, págs. 265-285.
Latour, Bruno, *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux Faitiches*, París, 1996.
Latour, Bruno, y Weibel, Peter (eds.), *Iconoclash: beyond the image wars in science, religion, and art*, catálogo de la exposición, ZKM-Center for Art and Media, Karlsruhe (Cambridge y Londres, 2002).
Les iconoclasmes, ed. S. Michalski, Estrasburgo, 1992 *[L'art et les révolutions. XXVIIe congrès international d'histoire de l'art*, Estrasburgo, 1-7 de septiembre de 1989, IV].
Lévy-Leboyer, Claude (ed.), *Vandalism: behaviour and motivations*, Ámsterdam, Nueva York y Oxford, 1984.
Lütticken, Sven, *Idols of the market: modern iconoclasm and the fundamentalist spectacle*, Berlín, 2009.
McClanan, Anne L., y Johnson, Jeffrey (eds.), *Negating the image: case studies in iconoclasm*, Williston, 2006.
McKim-Smith, Gridley, «The rhetoric of rape, the language of vandalism», *Woman's Art Journal*, XXII/1, primavera/verano de 2002, págs. 29-36.
Montclos, Claude de, *La mémoire des ruines. Anthologie des monuments disparus en France*, París, 1992.
Möseneder, Karl (ed.), *Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp*, Berlín, 1997.
Nelson, Robert S., y Olin, Margaret (eds.), *Monuments and memory, made and unmade*, Chicago y Londres, 2003.
Noyes, James, *The politics of iconoclasm: religion, violence and the culture of image-breaking in Christianity and Islam*, Londres, 2013.
Rambelli, Fabio, y Reinders, Eric, *Buddhism and Iconoclasm in East Asia: a History*, Londres, 2012.
Réau, Louis, *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français*, 2 vols., París, 1959; ed. aum., ed. Michel Fleury y Guy-Michel Leproux, París, 1994.



Res Anthropology and Aesthetics, 48, otoño de 2005, número especial «Permanent/Impermanent».

SCHNAPP, Alain, «Vandalisme», en *Encyclopædia Universalis, Thesaurus*, París, 1990, pág. 3593.

SCRIBNER, Bob (ed.), *Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden, 1990 [Wolfenbütteler Forschungen, 46].

SIMPSON, James, *Under the Hammer: Iconoclasm in the Anglo-American Tradition*, Oxford, 2011.

TAUSSIG, Michael, *Defacement: public secrecy and the labor of the negative*, Stanford, 1999.

TREUE, Wilhelm, *Kunstraub: über die Schicksale von Kunstwerken in Krieg, Revolution und Frieden*, Düsseldorf, 1957.

VEGH, Julius von, *Die Bilderstürmer: Eine kulturgeschichtliche Studie*, Estrasburgo, 1915.

WARD, Colin (ed.), *Vandalism*, Londres, 1973.

WARNKE, Martin (ed.), *Bildersturm: Die Zerstörung des Kunstwerks*, Frankfurt, 1977 [1.ª ed., Múnich, 1973].

ÉPOCAS HISTÓRICAS HASTA LA REVOLUCIÓN FRANCESA

De Bizancio a la Edad Media

BARBER, Charles, *Figure and likeness: on the limits of representation in Byzantine iconoclasm*, Princeton, 2002.

BELTING, Hans, *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Múnich, 1990.

BLICKLE, Peter (ed.), *Macht und Ohnmacht der Bilder: Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte*, Múnich, 2002.

BREDEKAMP, Horst, *Kunst als Medium sozialer Konflikte: Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*, Frankfurt, 1975.

BRYER, Anthony, y HERRIN, Judith (eds.), *Iconoclasm*, Birmingham, 1977.

CORMAK, Robin, *Writing in gold: Byzantine society and its icons*, Londres, 1985.

DUPEUX, Cécile; JEZLER, Peter, y WIRTH, Jean (eds.), *Bildersturm: Wahnsinn oder Gottes Wille?*, catálogo de la exposición, Bernisches Historisches Museum, Berna, y Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Estrasburgo (Zúrich, 2000).

ELSNER, Jas, «Iconoclasm as Discourse: From Antiquity to Byzantium», *Art Bulletin*, XCIV/3, septiembre de 2012, págs. 368-394.

FLOOD, Finbarr Barry, *Objects of translation: material culture and medieval «Hindu-Muslim» encounter*, Princeton, 2009.

GRABAR, André, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, París, 1957.

LIPPOLD, Lutz, *Macht des Bildes - Bilder der Macht: Kunst zwischen Verehrung und Zerstörung bis zum ausgehenden Mittelalter*, Leipzig, 1993.

SAHAS, Daniel J., *Icons and logos: sources in eighth-century iconoclasm*, Toronto y Londres, 1986.

ALTENDORF, Hans-Dietrich, y JEZLER, Peter (eds.), *Bilderstreit: Kulturwandel in Zwinglis Reformation*, Zúrich, 1984.

ASTON, Margaret, *England's iconoclasts*, vol. I, *Laws against images*, Oxford, 1988.

BARTLOVÁ, Milena, «Der Bildersturm der böhmischen Hussiten. Ein neuer Blick auf eine radikale mittelalterliche Geste», *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 59, 2010, páginas 27-48.

CHRISTIN, Olivier, *Une révolution symbolique. L'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, París, 1991.

— «L'iconoclasme huguenot. "Praxis pietatis" et geste révolutionnaire», *Ethnologie française*, XXIV/2, 1994, págs. 216-225.

CROUZET, Denis, *Les guerriers de Dieu. La violence au temps des troubles de religion (vers 1525-vers 1610)*, París, 1990.

DAVIS, Natalie Zemon, «The rites of violence: religious riot in sixteenth-century France», *Past and Present*, núm. 59, mayo de 1973, págs. 51-91.

DEYON, Solange, y LOTTIN, Alain, *Les «casseurs» de l'été 1566. L'iconoclasme dans le nord de la France*, París, 1981.

FREEDBERG, David, *Iconoclasm and painting in the Revolt of the Netherlands 1566-1609*, Nueva York y Londres, 1988.

GELL, Alfred, *Art and agency: an anthropological theory*, Oxford, 1998.

GRUZINSKI, Serge, *Painting the conquest: the Mexican Indians and the European Renaissance*, París, 1992.

HENSEL, Thomas, «Bilderstürmende Bilder. Hendrick van Steenwijcks des Älteren "Kathedrale von Antwerpen"», *Im Blickfeld: Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, 3, 1998, págs. 33-56.

KOERNER, Joseph Leo, *The reformation of the image*, Londres, 2004.

LÓPEZ LUJÁN, Leonardo; FILLOY NADAL, Laura; FASH, Barbara W.; FASH, William L., y HERNÁNDEZ, Pilar, «The destruction of images in Teotihuacan: anthropomorphic sculpture, elite cults, and the end of a civilization», *Res: Anthropology and Aesthetics*, 49/50, verano/otoño de 2006, págs. 12-39.

MICHALSKI, Sergiusz, *The Reformation and the visual arts: the protestant image question in western and eastern Europe*, Londres y Nueva York, 1993.

MOCHIZUKI, Mia M., *The Netherlandish image after iconoclasm, 1566-1672: material religion in the Dutch golden age*, Aldershot, 2008.

PHILLIPS, John, *The reformation of images: destruction of art in England, 1535-1660*, Berkeley, Los Ángeles y Londres, 1973.

SCHNITZLER, Norbert, *Ikonoklasmus – Bildersturm: Theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts*, Múnich, 1996.

SCRIBNER, Robert, «Reformation, carnival and the world turned upside-down», en *Städtische Gesellschaft und Reformation*, ed. Ingrid Bátori, Stuttgart, 1980, págs. 234-264.

VANHAELEN, Angela, «Iconoclasm and the creation of images in Emanuel de Witte's *Old Church in Amsterdam*», *The Art Bulletin*, 87/2, junio de 2005, págs. 249-264.



WARNKE, Martin, «Durchbrochene Geschichte? Die Bilderstürme der Wiedertäufer ir Münster 1534/1535», en *Bildersturm: die Zerstörung des Kunstwerks*, ed. M. Warnke Frankfurt, 1977, págs. 99-107.

La Revolución Francesa

BORDES, Philippe, y RÉGIS, Michel (eds.), *Aux armes et aux arts! Les arts de la Révolution 1789-1799*, París, 1988.

CASTELNUOVO, Enrico, «Arti e rivoluzione. Ideologie e politiche artistiche nella Francia rivoluzionaria», *Ricerche di Storia dell'arte*, núms. 13-14, 1981, págs. 5-20; reimpr. en E. Castelnuovo, *Arte, industria, rivoluzioni. Temi di storia sociale dell'arte*, Turín, 1985, págs. 125-158.

DELOCHE, Bernard, y LENIAUD, Jean-Michel, *La culture des sans-culottes: Le premier dossier du patrimoine, 1789-1798*, París y Montpellier, 1989.

FEUGA, Paul, «De la destruction des signes de féodalité sur les monuments publics de Lyon», *Actes de l'Union des Sociétés d'Histoire du Rhône*, 1980, págs. 81-100.

GAMBONI, Dario, «"Instrument de la tyrannie, signe de la liberté": la fin de l'Ancien Régime en Suisse et la conservation des emblèmes politiques», en *Les iconoclasmes*, ed. Sergiusz Michalski, Estrasburgo, 1992, págs. 213-228.

HERDING, Klaus, «Denkmalsturz und Denkmalkult - Revolution und Ancien Régime», *Neue Zürcher Zeitung*, 30-31 de enero de 1993, págs. 63-64.

HERMANT, Daniel, «Le vandalisme révolutionnaire», *Annales ESC*, XXXIII, 1978, páginas 703-719.

LANGLOIS, Claude, «Les vandales de la Révolution», *L'histoire*, núm. 99, abril de 1987, págs. 8-14.

LÜSEBRINK, Hans-Jürgen, «Votivbilder der Freiheit - der "Patriote Palloy" und die populäre Bildmagie der Bastille», en *Die Bastille - Symbolik und Mythos in der Revolutionsgraphik*, catálogo de la exposición, Landesmuseum Mainz und Universitätsbibliothek Mainz (Mainz, 1989), págs. 71-80.

MAROT, Pierre, «L'abbé Grégoire et le vandalisme révolutionnaire», *Revue de l'art*, núm. 49, 1980, págs. 36-39.

POMMIER, Édouard, *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, París, 1991.

POULOT, Dominique, «"Revolutionary vandalism" and the birth of the museum: the effects of a representation of modern cultural terror», en *Art in Museums*, ed. Susan Pearce, Londres y Atlantic Highlands, N.J., 1995, págs. 192-214.

— *Musée, nation, patrimoine 1789-1815*, París, 1997.

Révolution française et «vandalisme révolutionnaire», ed. Simone Bernard-Griffiths, Marie Claude Chemin y Jean Erhard, París, 1992.

SPRIGATH, Gabriele, «Sur le vandalisme révolutionnaire (1792-1794)», *Annales historiques de la Révolution française*, núm. 242, octubre-diciembre de 1980, págs. 510-535.

VIDLER, Anthony, «Grégoire, Lenoir et les "monuments parlants"», en *La Carmagnole des Muses. L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, ed. Jean-Claude Bonnet, París, 1988, págs. 131-154.



Wrigley, Richard, «Breaking the code: interpreting French revolutionary iconoclasm», en *Reflections of Revolution*, ed. Alison Yarington y Kelvin Everest, Londres, 1993, páginas 182-195.

Política e iconoclasia desde la Revolución Francesa

Courbet y la Comuna

Gagnebin, Bernard, «Courbet et la colonne Vendôme. De l'utilisation du témoignage en histoire», en *Mélanges d'histoire économique et sociale en hommage au professeur Antony Babel à l'occasion de son soixante-quinzième anniversaire*, Ginebra, 1963, II, páginas 251-271.

Nochlin, Linda, «Courbet, die Commune und die bildenden Künste», en *Realismus als Widerspruch: Die Wirklichkeit in Courbets Malerei*, ed. Klaus Herding, Frankfurt, 1978, págs. 248-261, 316-318.

— «The depoliticisation of Gustave Courbet: transformation and rehabilitation under the Third Republic», en *Art criticism and its institutions in nineteenth-century France*, ed. Michael R. Orwicz, Manchester y Nueva York, 1994, págs. 109-121.

Walter, Rodolphe, «Un dossier délicat: Courbet et la colonne Vendôme», *Gazette des Beaux-Arts*, LXXXI/I, 1973, págs. 173-184.

El movimiento sufragista

Hoffmann-Curtius, Kathrin, *George Grosz, «John, der Frauenmörder»*, Stuttgart, 1993.

Nead, Lynda, *The female nude: art, obscenity and sexuality*, Londres y Nueva York, 1992.

Pankhurst, Emmeline, *My own story*, Londres, 1914; reimpr. en *The suffragettes: towards emancipation*, ed. Marie Mulvey Roberts y Tamae Mizuta, Londres, 1993.

Pankhurst, E. Sylvia, *The suffragette movement: an intimate account of persons and ideals*, Londres, 1977 [1.ª ed., 1931].

Tickner, Lisa, *The spectacle of women: imagery of the suffrage campaign 1907-1914*, Londres, 1987.

Las Guerras Mundiales

Asagliano, Faustino (ed.), *Il bombardamento di Montecassino, diario di guerra, di E. Grossetti, M. Matronola, con altre testimonianze e documenti*, Montecassino, 1980.

Cochet, François, *Rémois en guerre (1914-1918). L'héroïsation au quotidien*, Nancy, 1994.

Hancock, Walter, «Experiences of a monuments officer in Germany», *College Art Journal*, IV/4, mayo de 1946.

Hapgood, David, y Richardson, David, *Montecassino*, Londres, 1985.

La Farge, Henry, *Lost treasures of Europe*, Nueva York, 1946.



Louvain-Reims II. Documents, Lausana, 1915.

NICHOLAS, Lynn H., *The rape of Europa: The fate of Europe's treasures in the Third Reich and the Second World War*, Nueva York, 1994.

SCHIVELBUCH, Wolfgang, *Die Bibliothek von Löwen: eine Episode aus der Zeit der Weltkriege*, Múnich y Viena, 1988.

SHAW, George Bernard, «Common sense about the War», *The New Statesman*, Special War Supplement, 14 de noviembre de 1914.

Fascismo, nazismo y Vichy

BIZARDEL, Yvon, «Les statues parisiennes fondues sous l'occupation (1940-1944)», *Gazette des Beaux-Arts*, 6, LXXXIII, marzo de 1974, págs. 129-152.

BUSCH, Günter, *Entartete Kunst - Geschichte und Moral*, Frankfurt, 1969.

CONE, Michèle C., *Artists under Vichy: a case of prejudice and persecution*, Princeton, 1992.

Degenerate art: the fate of the avant-garde in nazi Germany, catálogo de la exposición, ed. Stephanie Barron, County Museum of Art, Los Ángeles (Los Ángeles y Nueva York, 1992).

PALMIER, Jean-Michel (ed.), *L'art dégénéré. Une exposition sous le IIIe Reich*, París, 1992.

SALZMANN, Siegfried, *«Hinweg mit der "Knienden"»: Ein Beitrag zur Geschichte des Kunstskandals*, Duisburg, 1981.

SCHUSTER, Peter-Klaus (ed.), *Die «Kunststadt» München 1937: Nationalsozialismus und «Entartete Kunst»*, Múnich, 1987.

STRUWE, Marcel, «"Nationalsozialistischer Bildersturm". Funktion eines Begriffs», en *Bildersturm: Die Zerstörung des Kunstwerks*, ed. Martin Warnke, Frankfurt, 1977, páginas 121-140.

La Guerra Fría

BURSTOW, Robert, «Butler's competition project for a monument to "The unknown political prisoner": allegory, abstraction and Cold War politics», *Art History*, XII/4, diciembre de 1989, págs. 472-496.

HAUPTMAN, William, «Suppression of art in the McCarthy decade», *Art-forum* 12, núm. 2, octubre de 1973, págs. 48 y ss.; reimpr. en Merryman, John Henry y Albert Elsen, *Law, ethics, and the visual arts*, Filadelfia, 1987, I, págs. 268-275.

HURLBURT, Laurence P., *The Mexican muralists in the United States*, Albuquerque, 1989.

Los regímenes comunistas

BEKE, László, «The demolition of Stalin's statue in Budapest», en *Les iconoclasmes*, ed. Sergiusz Michalski, Estrasburgo, 1992, págs. 275-284.

Bildersturm in Osteuropa: die Denkmäler der kommunistischen Ära im Umbruch, Munich, 1994 *[ICOMOS-Journals of the German National Committee*, XIII].

BOIME, Albert, «Perestroika and the destabilization of the Soviet monuments», *ARS: Journal of the Institute for History of Art of Slovak Academy of Sciences*, 2-3, 1993, páginas 211-226.
COWARD, Martin, «Urbicide in Bosnia», en Stephen Graham (ed.), *Cities, war and terrorism: towards an urban geopolitics*, Malden, Oxford y Carlton, 2004, págs. 154-171.
DARNTON, Robert, *Berlin Journal: 1989-1990*, Nueva York y Londres, 1991.
DOLFF-BONEKÄMPER, Gabi, «Kunstgeschichte als Zeitgeschichte. Der Streit um das Thalmann Denkmal in Berlin», en *«Radical Art History»: Internationale Antologie - subject: O. K. Werckmeister*, Zúrich, 1997, págs. 134-145.
Erhalten - zerstören - verändern? Denkmäler der DDR in Ost-Berlin. Eine dokumentarische Ausstellung, catálogo de la exposición, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlín, 1990 [Schriftenreihe des Aktiven Museums Faschismus und Widerstand in Berlin e.V., I].
FEIST, Peter H., «Geschichtsräume, Störbilder. Die Wandbilder im Berliner Palast der Republik», en *Städtebau und Staatsbau im 20. Jahrhundert: auf der Suche nach der neuen Stadt. Parallelen und Kontraste im deutschen Städtebau*, ed. Gabi Dolff-Bonekämper y Hiltrud Kier, Múnich, Deutscher Kunstverlag, 1996.
HOH-SLODCZIK, Christine, «Die "Mitte" Berlins - Zeugnis und Ort deutscher Geschichte», en *Künstlerischer Austausch. Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin, 15.-20.Juli 1992*, ed. Thomas W. Gaehtgens, Berlín, 1993, III, págs. 353-564.
KRAMER, Bernd (ed.), *Demontage... revolutionärer oder restaurativer Bildersturm? Texte & Bilder*, Berlín, 1992.
Kritische Berichte, XX/3, 1992: «Der Fall der Denkmäler».
Kritische Berichte, XXII/I, 1994: «Inmitten Berlins - das Schloss?».
MÖBIUS, Peter, y TROTNOW, Helmut, *Mauer sind nicht für ewig gebaut: zur Geschichte der Berliner Mauer*, Berlín, 1990.
Monumental propaganda, catálogo de la exposición itinerante, ed. Dore Ashton, Nueva York, 1994.
SINKÓ, Katalin, «Political rituals: the raising and demolition of monuments», en *Art and society in the age of Stalin*, ed. Péter György y Hedvig Turai, Budapest, 1992, págs. 73-86.
SZÜCS, György, «Sickle Amnesia», *The New Hungarian Quarterly*, XXXII/123, otoño de 1991, págs. 68-76.
— «Not to praise, but to bury. The Budapest Sculpture Park», *The New Hungarian Quarterly*, XXXV, otoño de 1994, págs. 100-107.
WECHSLER, Lawrence, «Slight modifications», *The New Yorker*, 12 de julio de 1993, páginas 59-65.

Fuera de Occidente

AL-KHALIL, Samir, *The Monument: art, vulgarity and responsibility in Iraq*, Londres, 1991.
CENTLIVRES, Pierre, «The controversy over the Buddhas of Bamiyan», *South Asia Multidisciplinary Academic Journal*, 2, 2008 (http://samaj.revues.org/992).

FLOOD, Finbarr Barry, «Between cult and culture: Bamiyan, islamic iconoclasm, and the museum», *The Art Bulletin*, LXXXIV, 2002, págs. 641-659.

GAMBONI, Dario, «World heritage: shield or target?», *Conservation: The Getty Conservation Institute Newsletter*, XVI/2, 2001, págs. 5-11; reimpr. en dOCUMENTA (13), *The Book of Books*, Ostfildern, 2012, págs. 293-295.

GÖTTKE, Florian, *Toppled*, Rotterdam, 2010.

GUHA-THAKURTA, Tapati, *Monuments, objects, histories: institutions of art in colonial and postcolonial India*, Nueva York, 2004.

HOOPER, Steven, «La collecte comme iconoclasme. La London Missionary Society en Polynésie», *Gradhiva*, 7, 2008, págs. 120-133.

JANZING, Godehard, «Bildstrategien asymmetrischer Gewaltkonflikte», *Kritische Berichte*, 33, 2005, núm. 1, págs. 21-35.

KUNZLE, David, *The murals of revolutionary Nicaragua, 1979-1992*, Berkeley, Los Ángeles y Londres, 1995.

MAASS, Peter, «The Wayward Press. The Toppling. How the media inflated a minor moment in a long war», *The New Yorker*, 10 de enero de 2011, págs. 42-53.

STONE, Peter G.; FARCHAKH BAJJALY, Joanne, y FISK, Robert (eds.), *The destruction of cultural heritage in Iraq*, Woodbridge (Suffolk), 2008.

El World Trade Center

ANDRIEUX, Jean-Yves, y SEITZ, Frédéric, *Le World Trade Center: une cible monumentale*, París, 2002.

GAMBONI, Dario, «Targeting architecture: iconoclasm and the asymmetry of conflicts», en U. Fleckner, M. Steinkamp y H. Ziegler (eds.), *Der Sturm der Bilder: Zerstörte und zerstörende Kunst von der Antike bis in die Gegenwart*, Berlín, 2011, págs. 119-137.

GILLESPIE, Angus Kress, *Twin Towers: the life of New York City's World Trade Center*, Nueva York, 2002 (edición revisada).

PAUL, Gerhard, *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*, Paderborn y Zúrich, 2004.

TOMASKY, Michael, «The World Trade Center: before, during, & after», *The New York Review of Books*, 28 de marzo de 2002, págs. 17-20.

LEY, PROPIEDAD Y CENSURA

Legislación y juicios

ADAMS, Laurie, *Art on trial: from Whistler to Rothko*, Nueva York, 1976.

Brancusi contre États-Unis. Un procès historique, 1928, ed. Margit Rowell y André Paléologue, París, 1995.

BUSKIRK, Martha, «Moral rights: first step or false start?», *in America*, julio de 1991, págs. 37-45.

EDELMAN, Bernard, *La propriété Littéraire et artistique*, París, 1989.
MERRYMAN, John Henry, y ELSEN, Albert, *Law, ethics, and the visual arts*, 2 vols., Filadelfia, 1987 [1.ª ed., Nueva York, 1979; 5.ª ed., Alphen, 2007].
SAX, Joseph L., *Playing darts with a Rembrandt: public and private rights in cultural treasures*, Ann Arbor, 1999.

Jacob Epstein

CORK, Richard, *Art beyond the gallery in early 20th-century England*, New Haven y Londres, 1985.
EPSTEIN, Jacob, *An autobiography*, Londres, 1955.
PENNINGTON, Michael, *An angel for a martyr: Jacob Epstein's tomb for Oscar Wilde*, Reading, 1987.

La censura

GAMBONI, Dario, «Skizze eines Hin und Zurück: Graffiti, Vandalismus, Zensur und Zerstörung», en *Graffiti: Wandkunst und wilde Bilder*, ed. Paolo Bianchi, Basilea, Boston y Stuttgart, 1984, págs. 38-39.
Im Namen des Volkes: Das «gesunde Volksempfinden» als Kunstmasstab, catálogo de la exposición, Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg (Duisburg, 1979).
MANSFIELD, Elizabeth, «The new iconoclasm», *Art Journal*, 64/1, primavera de 2005, págs. 20-31.
MITCHELL, W. J. T., «Offending images», en L. Rothfield (ed.), *Unsettling «sensation»: Arts-policy lessons from the Brooklyn Museum of Art controversy*, New Brunswick, N.J., 2001, págs. 115-133.
Polizei zerstiört Kunst - Der Fall Volland. Ein soziologisches Experiment, Berlín, 1981.
STRAKA, Barbara, «Polizei-Zensur. Bericht über die Zerstörung der Ernst Volland-Ausstellung der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin», *Kritische Berichte*, X/I, 1982, págs. 45-50.

EL ARTE EN LUGARES PÚBLICOS

Estatuas y monumentos

ADHÉMAR, Jean, «Les statues parisiennes de grands hommes», *Gazette des Beaux-Arts*, 6, LXXXIII, marzo de 1974, págs. 149-152.
AGULHON, Maurice, «Les statues de "grands hommes" constituent-elles un patrimoine?», en Daniel J. Grange y Dominique Poulot (eds.), *L'esprit des lieux. Le patrimoine et la cité*, Grenoble, 1957, págs. 419-426.
— *Histoire vagabonde*, I, París, 1988.

COCTEAU, Jean, *La mort et les statues. Photographies de Pierre Jahan* [1946], París, 2008.
GAMBONI, Dario, «Statues d'achoppement», en S. Le Men y A. Magnien (eds.), *La statuaire publique au XIXe siècle*, París, 2004, págs. 92-98.
GARDES, Gilbert, *Le monument public français*, París, 1994.
KREIS, Georg, «Denkmaler und Denkmalnutzung in unserer Zeit», *Schweizerische Zeitschrift für Soziologie*, III, 1987, págs. 420-421.
MCWILLIAM, Neil, «Monuments, martyrdom, and the politics of religion in the French Third Republic», *Art Bulletin*, LVII/II, junio de 1995, págs. 186-206.
MICHALSKI, Sergiusz, «Die Pariser Denkmäler der III. Republik und die Surrealisten», *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, 7, 1988, págs. 91-107.
MITTIG, Hans-Ernst, y PLAGEMANN, Volker (eds.), *Denkmäler im 19. Jahrhundert: Deutung und Kritik*, Múnich, 1972.
NELSON, Robert S., y OLIN, Margaret, *Monuments and memory, made and unmade*, Chicago y Londres, 2003.
SCHNITTENHELM, Karin, *Zeichen, die Anstoss erregen: Mobilisierungsformen zu Mahnmalen und Aussenskulpturen*, Opladen, 1996.
SPEITKAMP, Winfried (ed.), *Denkmalsturz: Zur Konfliktgeschichte politischer Symbolik*, Gotinga, 1997.

Arte público

APGAR, Garry, «Redrawing the boundaries of public art», *Sculpture*, XI/3, mayo-junio de 1992, págs. 24-29.
CALVOCORESSI, Richard, «Public sculpture in the 1950s», en *British sculpture in the twentieth century*, ed. Sandy Nairne y Nicholas Serota, Londres, 1981.
GAMBONI, Dario, «Méprises et mépris. Éléments pour une étude de l'iconoclasme contemporain», *Actes de la recherche en sciences sociales*, núm. 49, septiembre de 1983, págs. 2-28.
GRASSKAMP, Walter, «Warum wird Kunst im Aussenraum zerstört? Künstlerischer und kultureller Raum», *Kunst-Bulletin*, núm. 4, abril de 1984, págs. 2-7.
— (ed.), *Unerwünschte Monumente: Moderne Kunst im Stadtraum*, Múnich, 1989; 2.ª ed. con bibliografía aumentada, 1993.
GRUNDBACHER, François, «Wenn die Kunst fehl am Platz ist», *Kunst-Bulletin*, núm. 2, 1987, págs. 2-5.
HEINICH, Nathalie, *L'art contemporain exposé aux rejets: études de cas*, Nîmes, 1998.
MITCHELL, W. J. T. (ed.), *Art and the public sphere*, Chicago y Londres, 1990.
SENIE, Harriet F., y WEBSTER, Sally (eds.), *Critical issues in public art. Content, context, and controversy*, Nueva York, 1992.
STRAKA, Barbara, «Die Berliner Mobilmachung. Eine kritische Nachlese zum "Skulpturenboulevard" als "Museum auf Zeit"», en *Kunst im öffentlichen Raum. Anstösse der 80er Jahre*, ed. Volker Plagemann, Colonia, 1989, págs. 97-115.
VAN'T HOF, Christian, *Vernielde Beelden: Controversen over kunst in de openbare ruimte*, Ámsterdam, 1998.
ZAUGG, Rémy, *Vom Bild zur Welt*. ed. Eva Schmidt, Colonia, 1993.

BALFE, Judith H., y WYSZOMIRSKI, Margaret, J., «Public art and public policy», *The Journal of Arts Management and Law*, XV/44, invierno de 1986; reimpr. en *Going Public*, ed. Jeffrey L. Cruikshank y Pam Korza, Amherst, Mass., 1988, págs. 268-279.

BLAKE, Casey Nelson, «An atmosphere of effrontery. Richard Serra, *Tilted Arc*, and the crisis of public art», en R. Wightman Fox y T. J. Jackson Lears (eds.), *The power of culture: essays in American History*, Chicago, 1993, págs. 246-289.

BUCHLOH, Benjamin H. D., «Vandalismus von oben. Richard Serras "Tilted arc" in New York», en *Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum*, ed. Walter Grasskamp, Múnich, 1989, págs. 103-119.

CRIMP, Douglas, «Serra's public sculpture: redefining site specificity», en *Richard Serra / Sculpture*, ed. Rosalind E. Krauss, Nueva York, 1986, págs. 41-57.

SENIE, Harriet, «Richard Serra's "Tilted arc": art and non-art issues», *Art Journal*, XLVIII/44, invierno de 1989, págs. 298-302.

— *The «Tilted Arc» controversy: dangerous precedent?*, Minneapolis y Londres, 2002.

STORR, Robert, «"Tilted arc": enemy of the people?», *Art in America*, septiembre de 1985, págs. 90-97.

WEYERGRAF-SERRA, Clara, y BUSKIRK, Martha, *The destruction of «Tilted arc»: documents*, Cambridge, Mass., y Londres, 1991.

ATAQUES EN MUSEOS, PSICOPATOLOGÍA

CHARTIER, Didier A., *Les créateurs d'invisible. De la destruction des œuvres d'art*, París, 1989.

FROMM, Erich, *The anatomy of destructiveness*, Harmondsworth, 1990; 1.ª ed., 1973.

KECK, Caroline, «On Conservation», *Museum News. The Journal of the American Association of Museums*, L, mayo de 1972, pág. 9.

PICKSHAUS, Peter Moritz, *Kunstzerstörer. Fallstudien: Tatmotive und Psychogrammen*, Reinbek bei Hamburg, 1988 [presentado en 1995 como tesis doctoral en la Freie Universität de Berlín con una «Aktualisierung» inédita].

ROSOLATO, Guy, «Notes psychanalytiques sur le vol et la dégradation des œuvres d'art», *Museum*, XXVI/I, 1974, págs. 21-25.

TEUNISSEN, John J., y HINZ, Evelyn J., «The attack on the Pietà: an archetypal analysis», *Journal of Aesthetics*, XXXIII/I, 1974-1975, págs. 42-50.

VANDALISMO «EMBELLECEDOR» Y PATRIMONIO

AWADA JALU, Sawsan, «Interprétations d'une reconstruction. Beyrouth, 1991-1995», *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, 17, 2009.

BALTZER, Nanni, «Zerstörung und Aufbau. Terza Roma und die Spitzhacke Mussolinis», en N. Baltzer, J. Burckhardt, M. Th. Stauffer y Ph. Ursprung (eds.), *Art History on the move: Festschrift für Kurt W. Forster*, Berlín y Zúrich, 2010, págs. 32-46.



BÉGHAIN, Patrice, *Guerre aux démolisseurs! Hugo, Proust, Barrès, un combat pour le patrimoine*, París, 1997.
BREDEKAMP, Horst, *Sankt Peter in Rom und das Prinzip der produktiven Zerstörung*, Berlín, 2008.
CASO, Jacques de, «Alors, on ne jette plus?», en *La sculpture du XIX siècle, une mémoire retrouvée. Les fonds de sculpture*, París, 1986, págs. 18-21.
CEDERNA, Antonio, *Mussolini urbanista: lo sventramento di Roma negli anni del consenso*, Roma, 1979.
CERVELLATI, Pier Luigi, «"L'artiste démolisseur": G. E. Haussmann», en *La cultura della conservazione*, Milán, 1993, págs. 371-378.
CHASTEL, André, y BABELON, Jean-Pierre, «La notion de patrimoine», *Revue de l'art*, núm. 49, 1980, págs. 5-32.
CHOAY, Françoise, *L'allégorie du patrimoine*, París, 1992.
— *Le patrimoine en questions. Anthologie pour un combat*, París, 2009.
Conventions and recommendations of Unesco concerning the protection of the cultural heritage, París, 1985.
DOLFF-BONEKÄMPER, Gabi, «Sites of memory and sites of discord; historic monuments as a medium for discussing conflict in Europe», en G. Fairclough *et al.*, *The heritage reader*, Londres, 2008, págs. 134-138.
FURGER, Alex R., *Ruinenschicksale. Naturgewalt und Menschenwerk*, Bâle, 2011.
HASKELL, Francis, *Rediscoveries in art: some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*, Oxford, 1976.
HASSLER, Uta, y DUMONT D'AYOT, Catherine (eds.), *Bauten der Boomjahre. Paradoxien der Erhaltung / Architectures de la croissance. Les paradoxes de la sauvegarde*, Zúrich y Gollion, 2009.
HOORN, Mélanie van der, *Indispensable eyesores: an anthropology of undesired buildings*, Nueva York, 2009.
HUGO, Victor, «Guerre aux démolisseurs», *Revue des Deux Mondes*, V, 1832, págs. 607-622.
HUSE, Norbert, *Unbequeme Baudenkmale: Entsorgen? Schützen? Pflegen?*, Múnich, 1997.
LOWENTHAL, David, «Material preservation and its alternatives», *Perspecta. The Yale Architectural Journal*, XXV, 1989, págs. 67-77.
— «Memory and oblivion», *Museum Management and Curatorship*, XII, 1993, págs. 171-182.
— *Possessed by the past: the heritage crusade and the spoils of history*, Nueva York y Londres, 1996.
MARTINDALE, Andrew, «Iconoclasm or apathy? The vanishing past», en *Les iconoclasmes*, ed. Sergiusz Michalski, Estrasburgo, 1992, págs. 229-236.
MERINO DE CÁCERES, José Miguel, y MARTÍNEZ RUIZ, María José, *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: «El gran acaparador»*, Madrid, 2012.
MONTALEMBERT, Charles de, «Du vandalisme en France. Lettre à M. Victor Hugo», *Revue des Deux Mondes*, I, 1833, págs. 477-524.
MOOS, Stanislaus von, «Le Corbusier, the monument and the metropolis», *Columbia Documents of Architecture and Theory*, III, 1993, págs. 115-137.
PEVSNER, Nikolaus, «Scrape and Anti-Scrape», en *The future of the past: attitudes towards conservation*, ed. Janet Fawcett, Londres, 1976, págs. 33-53, 154-155.

PINGEOT, Anne, «La sculpture du XIXe siècle. La dernière décennie» *Revue de l'art*, núm. 104, 1994, págs. 5-7.
POULOT, Dominique, «Le sens du patrimoine: hier et aujourd'hui (note critique)», *Annales ESC*, XLVIII, 1993, págs. 1601-1613.
— *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*, París, 1997.
— *Une histoire du patrimoine en Occident: Du monument aux valeurs*, París, 2006.
RECHT, Roland (ed.), *Victor Hugo et le débat patrimonial*, París, 2003.
RIDLEY, Ronald T., «Augusti manes volitant per auras: the archaeology of Rome under the fascists», *Xenia*, II, 1986, págs. 19-46.
RIEGL, Alois, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Viena, 1903, reimpr. en Georg Dehio y A. Riegl, *Konservieren, nicht restaurieren: Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900*, Braunschweig-Wiesbaden, 1988.
RYCKMANS, Pierre, «The Chinese attitude toward the past», en *World art: themes of unity in diversity. Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art*, ed. Irving Lavin, University Park, Pa., y Londres, 1989, III, págs. 809-812.
TUNBRIDGE J. E., y ASHWORTH, J., *Dissonant heritage. The management of the past as a resource in conflict*, Chichester, 1996.
WOHLLEBEN, Marion, *Konservieren oder restaurieren? Zur Diskussion über Aufgaben, Ziele und Probleme der Denkmalpflege um die Jahrhundertwende*, Zúrich, 1989.

EL ARTE ECLESIÁSTICO

CHAZAL, Gilles, «L'art dans l'Église après Vatican II», *Revue de l'art*, núm. 24, 1974, páginas 72-80.
CHRISTIN, Olivier, y GAMBONI, Dario (eds.), *Crises de l'image religieuse – Krisen religiöser Kunst*, París, 2000.
FOUILLOUX, Étienne, «Autour de Vatican II: crise de l'image religieuse ou crises de l'art sacré?», en O. Christin y D. Gamboni (eds.), *Crises de l'image religieuse – Krisen religiöser Kunst*, París, 1999, págs. 263-280.
FROESCHLÉ-CHOPARD, Marie-Hélène, «L'événement Vatican II: étude iconographique», en *L'événement*, Aix-en-Provence y Marsella, 1986, págs. 7-23; reimpr. en M.-H. Froeschlé-Chopard, *Espace et sacré en Provence (XVIe-XXe siècle)*, París, 1994, págs. 383-394.
GAMBONI, Dario, «"The Baptism of Modern Art?" Maurice Denis and Religious Art», en *Maurice Denis 1870-1943*, catálogo de la exposición, Musée des Beaux-Arts, Lyon; Wallraf Richartz Museum, Colonia; Walker Art Gallery, Liverpool; Van Gogh Museum, Ámsterdam (Gante, 1994), págs. 74-93.
HOWOLDT, Jenns Eric, «Der Kruzifixus von Ludwig Gies. Ein Beispiel "entarteter Kunst" in Lübeck», *Der Waagen. Ein lübeckisches Jahrbuch*, 1988, págs. 164-174.
KNOEPFLI, Albert, «Abkehr vom und Rückkehr zum 19. Jahrhundert. Kirchenrenovation im 19. Jahrhundert - Restaurierung von Kirchen des 19. Jahrhunderts», *Unsere Kunstdenkmäler / Nos monuments d'art et d'histoire*, XXXVI/1, 1985, págs. 17-24.
LAVERGNE, Sabine de, *Art sacré et modernité. Les grandes années de la revue «L'Art Sacré»*, Namur, 1992.



MENOZZI, Daniele, *Les images. L'Église et les arts visuels*, París, 1991.
RINUY, Paul-Louis, «La sculpture dans la "querelle de l'Art Sacré" (1950-1960)», *Histoire de l'art*, núm. 28, diciembre de 1994, págs. 3-16.
SAVART, Claude, «À la recherche de l'"art" dit de Saint-Sulpice», *Revue d'histoire de la spiritualité*, LII, 1976, págs. 265-282.

ARTE MODERNO E ICONOCLASIA

Marcel Duchamp

CAMFIELD, William, *Marcel Duchamp / Fountain*, Houston, 1989.
DANIELS, Dieter, *Duchamp und die anderen: der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*, Colonia, 1992.
DUCHAMP, Marcel, *Salt seller: the writings of Marcel Duchamp (Marchand du sel)*, ed. Michel Sanouillet y Elmer Peterson, Nueva York, 1973.
— *Duchamp du signe. Écrits*, ed. de M. Sanouillet y E. Peterson, París, 1975.
DUVE, Thierry de, *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, París, 1984.
— *Résonances du readymade. Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nîmes, 1989.
HAMILTON, George Heard, «In advance of whose broken arm?», *Art and Artists*, vol. I, núm. 4, julio de 1966, págs. 29-31.
HEINICH, Nathalie, «C'est la faute à Duchamp! D'urinoir en pissotière, 1917-1993», *Giallu. Revue Art Sciences Humaines*, núm. 2, 1994, págs. 7-24.
NAUMANN, Francis M., y OBALK, Hector (eds.), *Affectionately, Marcel: the selected correspondence of Marcel Duchamp*, Ghent, 2000.
Übrigens sterben immer die anderen: Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950, catálogo de la exposición, Museum Ludwig, Colonia (Colonia, 1988).

Estudios generales y otros artistas

ALTHOFER, Heinz, «Besucher als Täter. Über Vandalismus gegen die moderne Kunst», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2 de noviembre de 1993.
AM ENDE, Johannes, *et al.*, *Joseph Beuys und die Fettecke: Eine Dokumentation zur Zerstörung der Fettecke in der Kunstakademie Düsseldorf*, Heidelberg, 1987
BARBER, Bruce; GUILBAUT, Serge, y O'BRIAN, John, *Voices of fire: art, rage, power, and the state*, Toronto, Buffalo y Londres, 1996.
BERTRAND DORLÉAC, Laurence, *L'ordre sauvage: Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, París, 2004.
BLOTKAMP, Carel, *Mondrian: the art of destruction*, Londres, 1994.
BREITWEISER, Sabine (ed.), *Gustav Metzger: history history*, catálogo de la exposición, Generali Foundation (Viena, 2005).
CUEVAS, Tatiana, y RANGEL, Gabriela (eds.), *Gordon Matta-Clark: Deshacer el espacio Undoing spaces*, catálogo de la exposición, Lima, Museo de Arte de Lima, 2009.

DIERS, Michael (ed.), *Mo(nu)mente. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler*, Berlín, 1993.
DISERENS, Corinne (ed.), *Gordon Matta-Clark*, Londres, 2003.
EHRLICHER, Hanno, *Die Kunst der Zerstörung: Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden*, Berlín, 2001.
«Excerpts from selected papers presented at the 1966 Destruction in Art Symposium», *Studio International*, CLXXII/884, 1966, págs. 282-283.
GAMBONI, Dario, «Art contemporain et destruction des œuvres», en *Universalia 1985*, París, 1985, págs. 428-430.
— «Ai Weiwei: Portrait of the artist as an iconoclast», en *Ai Weiwei: dropping the urn. Ceramic works, 5000 BCE-2010 CE*, catálogo de la exposición, Arcadia University Art Gallery, Glenside, PA; Museum of Contemporary Craft, Portland, OR; Victoria & Albert Museum, Londres (Glenside, PA, Arcadia University Art Gallery, 2010, págs. 82-95).
GMELIN, Felix, *Art vandals*, Estocolmo, 1996.
GOMBRICH, Ernst H., *The ideas of progress and their impact on art*, Nueva York, 1971.
GRASSKAMP, Walter, *Die unbewältigte Moderne: Kunst und Öffentlichkeit*, Múnich, 1989.
HEINICH, Nathalie, *L'art contemporain exposé aux rejets: études de cas*, Nîmes, 1998.
HLAVAJOVA, Maria; LÜTTICKEN, Sven, y WINDER, Jil (eds.), *The return of religion and other myths: a critical reader in contemporary art*, Utrecht, 2009.
HOFFMANN, Justin, *Destruktionskunst: der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre*, Múnich, 1995.
JETZER, Gianni; SHARP, Chris, y WETZEL, Roland (eds.), *Under destruction*, catálogo de la exposición, Basilea, Museum Tinguely, 2010.
JULIUS, Anthony, *Idolizing pictures: idolatry, iconoclasm and Jewish art*, Londres, 2000.
KERSTEN, Wolfgang, *Paul Klee – «Zerstörung der Konstruktion zuliebe?»*, Marburgo, 1987.
KURCZYNSKI, Karen, «Expression as Vandalism: Asger Jorn's "Modifications"», *Res: Anthropology and Aesthetics*, núms. 53-54, verano/otoño de 2008, págs. 293-313.
LEE, Pamela M., *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge y Londres, 2000.
LISTA, Giovanni, *Futurisme. Manifestes, proclamations, documents*, Lausana, 1973.
MATYSSEK, Angela (ed.), *Wann stirbt ein Kunstwerk? Konservierungen des Originalen in der Gegenwartskunst*, Múnich, 2010.
MELLY, George, y GLAVES-SMITH, J. R., *A child of six could do it! Cartoons about modern art*, catálogo de la exposición, Londres, Tate Gallery (Londres, 1973).
NEMEROV, Alexander, «Alexander Brener: chronicle of a trial», *Flash Art (International)*, 30/194, mayo/junio de 1997, págs. 86-89.
NOCHLIN, Linda, «Museums and radicals: a history of emergencies», *Art in America*, LIX/4, 1971, págs. 26-39.
SOULILLOU, Jacques, *L'impunité de l'art*, París, 1995.
STILES, Kristine, «Introduction to the Destruction in Art Symposium: DIAS», *Link* [Cardiff], núm. 52, septiembre-octubre de 1986, págs. 4-8.
— *The Destruction in Art Symposium (DIAS): The Radical Cultural Project of Event-Structured Live Art* (conferencia, University of California, Berkeley, 1987).

Créditos fotográficos

El autor y los editores desean agradecer las siguientes fuentes de material ilustrativo y/o el permiso para reproducirlo (excluyendo las fuentes cuyo crédito aparece en los pies de foto):

© ADAPG, París, y DACS, Londres 1996: 150; Agence France-Presse: 48; ANP Foto: 83; Julius Appel / Museum fur Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck: 102; Archivos de Armand P. Arman, Nueva York: 116; Archivos Horus, Budapest: 24; el autor: 34, 38, 39, 82, 99, 100, 146; Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Múnich: 84; Bibliothèque Nationale de France, París: 5, 8, 101; Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlín: 20; © René Burri / Magnum Photos: 111; Jeanne Chevalier: 73-80; Conway Library, Courtauld Institute, Londres: 66, 67; © Daily Mail / Solo, Londres: 16; Richard Decker / Dr Luciano Cheles: 46; B. Delessert / Bibliothèque Cantonale et Universitaire, Lausana: 90, 103, 104; André Deutsch: 50; Gabi Dolff-Bonekämper: 40; Deutsche Presse-Agentur (© ARS, Nueva York, y DACS, Londres 1996): 89; Lucienne Bloch Dimitroff / Old Stage Studios: 64; Mauricio Duarte / WochenZeitung, Zúrich: 49; J.-C. Ducret / Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausana: 56; EPA / Popperfoto: 86; Farabolafoto: 92; Alain Franchella: 105, 106, 109, 110; Louise-Marie Fritsch: 15; Galleria Schwarz, Milán / Attilio Bacci (© Man Ray Trust / ADAPG, París, y DACS, Londres 1996): 124; Walter Grasskamp: 59; Marianne Haas: 143; Gerhard Howald / Denkmalpflege der Stadt Bern: 44; Hulton Deutsch: 47, 65; Institut Suisse pour l'Étude de l'Art SIK-ISEA, Zúrich: 126; John Weber Gallery, Nueva York: 72, 122; Journal du Jura, Bienne: 127; William Klein: 41; Barbara Klemm / Karin Kramer Verlag, Berlín: 33; KLM Aerocarto: 93; Ute Klophaus / colección particular, Colonia (© DACS, Londres 1996): 134-136; Landesbildstelle Berlín: 27, 28, 31, 32, 37, 58, 60, 61, 63; Hans-Jürgen Lange / Neues Deutschland, Berlín: 35; Legújabbkori Történeti Múzeum Fényképtára, Budapest: 25; Leo Castelli Gallery, Nueva York (© Robert Rauschenberg / DACS, Londres / VAGA, Nueva York 1996): 117; Roland Liot: 96; Jim McEwan: 81; © Man Ray Trust / ADAPG, París, y DACS, Londres 1996: 125; Jack Manning / NYT Pictures: 69; Eva Mendgen: 147; François Morellet: 118; Musée Albert-Kahn, Boulogne-Billancourt / Auguste Léon: 21; Musée historique de Lyon / Alain Basset: 6; Musée de la Publicité, París: 112; Museum of Modern Art, Nueva York (donación de Philip Johnson): 148, 149; National Gallery of Art, Washington D. C.: 12, 13, 43, 57, 97, 107, 140, 142; Bernhard Neubauer: 137; Pace Gallery,

Nueva York (© ARS, Nueva York, y DACS, Londres 1996): 70; Emanuel Pârvu: 30; Philadelphia Museum of Art (The Louise and Walter Arensberg Collection: 113, 131, 132, y donación de Virginia y William Camfield: 119, 151); Photothèque des Musées de la Ville de Paris (© DACS, Londres 1996): 11; Photothèque des Musées de la Ville de Paris / Toumazet (© DACS, Londres 1996): 7, 10; Popperfoto: 29; S. Rebsamen / Bernisches Historisches Museum / Swiss National Library, Berna: 94; Réunion des Musées Nationaux, París: 9; Wolfgang Reuss / Landesdenkmalamt Berlin: 62; Burt Roberts / Pace Gallery, Nueva York: 68; Lynn Rosenthal: 113; SADE Archives / Attilio Bacci: 115, Seeberger, C.N.M.H.S., © Archives photographiques, París / SPADEM: 98; Sidney Janis Gallery, Nueva York: 123; Francis Siegfried: 128, 129, 130; Pavel Šima: 26; Staatliche Museen zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz / Jörg P. Anders: 1; Stadtarchiv, Múnich: 19; Stadtpolizei Bern / Denkmalpflege der Stadt Bern: 45; Statens Konstmuseer, Stockholm: 133; Stedelijk Museum, Ámsterdam (© ARS, Nueva York, y DACS, Londres 1996): 91; © Succession Picasso / DACS, Londres 1996: 138; archivos Tinguely (© ADAPG, París, y DACS, Londres 1996): 121; Bogdan Tscherkes: 55; Natalie Waag (© ADAPG, París, y DACS, Londres 1996): 120; Rémy Zaugg: 145; Werner Zellien, cortesía de Krzysztof Wodiczko y Galerie Lelong, Nueva York, © K. Wodiczko: 36; Zentralbibliothek, Zúrich: 18, 141, y Karl Zöllig / Archiv der Kunstdenkmäler der Schweiz 56, Rapperswil: 108.

Índice